elis !
échanges
échanges
linguistiques
en sorbonne
en sorbonne
4.2,
automne 2016
automne 2016

AD allemand Keats twitter aspect PAUVRE poésie COMME anglais JOB morphologie corpus ON DANSE! blanc comme neige métaphore adjectif émotion français ça VIT

SOMMAIRE

La Revue ÉLIS est éditée par le groupe de travail « Échanges linguistiques en Sorbonne ».
http://elis.hypotheses.org

ISSN 2425-1526

The editors’ last stance

Pendant les travaux (d’édition), les dialogues (interlinguistiques) continuent

Le cahier 4.2 est le dernier supervisé par Sébastien Saudreau (rédacteur en chef) et Pierre-Yves Modicom (directeur de la publication). Outre le bouclage du cahier 2 (2014) assuré par Sébastien Saudreau, notre tandem a piloté la revue pendant deux ans, qui ont vu la parution de 5 cahiers pour un total de 470 pages et 19 articles.

Ces deux années ont également permis un certain nombre de mutations: le passage à un hébergement des articles sur HAL-SHS, pour commencer, qui permet une meilleure visibilité et un accès plus simple aux métadonnées; l’octroi d’un ISSN, qui fut notre première démarche au moment de prendre les rênes de la revue; dans la même logique enfin, le référencement sur la base de données DOAJ. Cette « professionnalisation » s’est faite dans le respect d’un principe de base de la revue, la transparence complète du *reviewing* et le pari d’une bonne intelligence entre relecteurs et auteurs au service d’une communauté de pratiques scientifiques ouvertes. Le mouvement pour l’open access en linguistique s’est considérablement développé ces deux dernières années, et notamment il y a un an avec le départ de l’équipe éditoriale de *Lingua* partie fonder une nouvelle revue, *Glossa*, indépendante des majors de l’édition et fondée sur le principe d’accès libre aux publications. ELiS a été représentée à cette occasion, les deux membres du comité de rédaction ayant participé à la réunion sur l’open access en marge du congrès de la Société Européenne de Linguistique (SLE) à Leiden où, entre autres choses, les négociations entre ce qui était encore Lingua et Elsevier ont été évoquées publiquement pour la première fois, quelques mois avant leur échec. Mais nous croyons aussi que le principe de libre circulation et de diffusion des connaissances scientifiques est indissociable de la question des modalités de production des connaissances et du discours scientifiques, et que le libre accès à des données produites dans un système fondé sur la concurrence et les logiques d’accaparement ne satisfait pas aux exigences de liberté et de collégialité de la recherche. Le choix de la transparence dans l’évaluation est un autre marqueur de notre engagement en faveur des pratiques communautaires dans le production de connaissances, comme l’est le lien organique entre la revue et un séminaire strictement autogéré et indépendant des financements institutionnels: nul doute que ceux-ci aient leur vertu et même leur nécessité, mais le décloisonnement disciplinaire, méthodologique et institutionnel est à ce prix. Nous ne concevons pas de « dialogues interlinguistiques » (pour reprendre le titre du n° 0 de la revue) possibles sans cet effort. Ce dialogue se poursuivra avec d’autres modérateurs: Romain DELHEM (directeur de la publication), Ernest HOUNHOUAYENOU-TOFFA et Mathilde GAILLARD (rédacteurs en chefs). Nous leur souhaitons, ainsi qu’à tous les lecteurs, bon vent et bonne mer.

Pierre-Yves Modicom, Sébastien Saudreau

Expressions adjectivales de la comparaison
Etude comparée français - allemand

†Grégory NARDOZZA
EA 7332 CELISO*

Résumé en français

Cet article examine la formation et l'emploi adnominal d'adjectifs complexes (dérivés et composés) en allemand et en français, en prenant comme fil rouge un concept comparatif de COMPARAISON. Une attention particulière est portée aux adjectifs composés faisant intervenir un prototype (*pauvre comme Job*) et aux cas-limites qui mobilisent en allemand des formes parfois qualifiées de suffixoïdes (-*ähnlich, -förmig*) ou qui sont fréquemment utilisées comme quasi-préfixes intensifs (*stock-, grund-, sau-*) dès lors que la morphologie de l'adjectif fait intervenir un lexème-source dont une ou plusieurs propriétés sont projetées sur le nom que qualifie l'adjectif.

Mots-clés : adjectif, morphologie, linguistique contrastive, métaphore, comparaison, composition, dérivation, linguistique allemande

Abstract in English

This article is devoted to the morphology and the semantics of complex adjectives (i.e. adjectives formed through derivation or composition) in their adnominal use both in German and in French. The starting point of the study is the comparative concept of COMPARISON. The morphology of the comparative adjective includes a source lexeme whose semantic features are at least partially mapped onto the target noun in a fashion descried by Lakoff & Johnson. Special attention is paid to two types of comparative adjectives : those involving a prototype (French *pauvre comme Job*, « as poor as a mouse in a church ») and those which can be seen as limit cases of composition, one of the constituants being used for serial production (German *stock-, grund-, sau-* or *-förmig, -ähnlich…*).

* Grégory NARDOZZA est décédé en septembre 2014. Depuis cette date, nous avons entrepris la publication des fragments de sa thèse laissés dans un état relativement aboutis. Outre l'article de 2014 en cours de finalisation au moment de son décès, nous avons ainsi publié un texte en 2015, un autre a paru cette année dans *Philologie im Netz* (sur la base de ses notes en vue du colloque à la suite duquel le volume en question a été édité). Le présent texte correspond au dernier document publiable laissé par l'auteur. Outre bien sûr la question de la morphologie des adjectifs complexes en français et en allemand, sujet de la thèse inachevée, on y retrouve des thématiques déjà présentes dans les autres articles, notamment celle du « concept comparatif », terme emprunté à Martin HASPELMATH. Ces trois textes posthumes parus dans ELiS forment donc un tout et peuvent être lus solidairement.
Hormis la rédaction des résumés, les modifications apportées par l'éditeur *[P.-Y. Modicom]* sont de pure forme et concernent presque exclusivement l'adaptation du document initial à la feuille de style de la revue. Les notes appelées par un chiffre sont de l'auteur. Celles appelées par une étoile sont de l'éditeur.

Nardozza, Grégory. 2016. Expressions adjectivales de la comparaison : étude comparée français-allemand. *EliS – échanges linguistiques en Sorbonne* 4, 2, 5-34.

Keywords : adjective, morphology, contrastive linguistics, metaphor, comparison, composition, derivation, German linguistics

Deutschsprachige Zusammenfassung

Dieser Artikel gilt den komplexen (d.h. über Derivation oder Komposition produzierten) Adjektiven des deutschen und des Französischen, insbesondere in adnominaler Funktion. Ausgangspunkt der Studie ist der Begriff des vergleichenden Konzepts VERGLEICH : In der Morphologie des betroffenen Adjektivs befindet sich ein Quellenlexem, dessen semantische Eigenschaften zumindest teilweise auf das Zielnomen übertrage werden, nach den von Lakoff & Johnson beschriebenen Mechanismen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen zwei Typen von komplexen Adjektiven : den prototypenbasierten Komposita (Fr : *pauvre comme Job* ; dt : *bärenstark*) und den Grenzfällen von Komposition und Derivation, die etwa im Deutschen Morpheme wie *stock-, grund-, sau-* oder *-förmig, -ähnlich…*aufweisen.

Stichwortliste : Adjektiv, Wortbildung, vergleichende Linguistik, Sprachenvergleich, Metapher, Komposition, Derivation, Germanistische Linguistik.

Introduction

L'objectif de ce travail est de mener une étude comparée sur un ensemble d'adjectifs complexes français et allemands. Le terme volontairement large d'adjectifs complexes suggère que les formes étudiées ne constituent pas une classe homogène, mais au contraire, à la fois au sein d'une langue et à une échelle comparative, elles se distinguent les unes des autres à plusieurs égards : sur le plan morphologique (dérivés, composés, stuctures polylexicales figées en français…), sur le plan sémantique (rapport sémantique avec le substantif-cible), sur le plan pragmatique (contexte énonciatif, intention communicative du locuteur), sur le plan informationnel (leur apport informatif n'est pas le même)... Ceci est lié au caractère hétérogène de la classe des adjectifs, commenté dans toutes les grammaires et ouvrages spécialisés (adjectifs dits relationnels, adjectifs dits qualitatifs par exemple ont des fonctions différentes) ; ceux qui nous intéressent ici n'échappent pas à ce constat. Leur commun dénominateur est d'avoir pour fonction de modifier un substantif-base. Cette fonction de modifieur se décline toutefois en un nombre important de 'sous-fonctions'.

Cette hétérogénéité des fonctions a une conséquence pour notre travail : il est impossible d'utiliser les mêmes concepts comparatifs pour traiter des adjectifs tels que *transportfähig / transportable*, *bleifrei / sans plomb,* et *malin comme un singe, gazellenschlank* (litt. « mince comme une gazelle »). Il y a des différences à plusieurs des niveaux évoqués ci-dessus. Pour mener à bien ce travail, la première étape consiste

à passer par des notions qui servent d'esquisse à la définition de **concepts comparatifs**. Ici, nous étudierons la notion de COMPARAISON.[1]

I. Généralités

I.1 La COMPARAISON comme concept comparatif

Une première observation des formes, grâce à l'inventaire et à la consultation d'ouvrages de référence, nous conduit à nous demander quelle forme doit prendre cette COMPARAISON pour nous servir de concept comparatif. On ne peut se contenter de l'évidence : on trouve des formes comparatives dans les adjectifs complexes allemands comme français. Une régularité, au regard de notre inventaire, est qu'aux formes monolexicales de l'allemand correspondent souvent en français (hormis quelques adjectifs dérivés) des formes comparatives polylexicales. Au-delà de ces constats, en partant de l'observation que la comparaison trouve son expression adjectivale d'une façon parfois différente dans chacune des deux langues, il est important de forger, à partir d'une définition de la comparaison, un outil d'analyse efficace permettant de faire un travail comparatif réel, et non une simple confrontation des deux langues visant à voir ce qui est identique et ce qui diffère. Des catégories valables pour les deux langues (*sprachübergreifend* ; *crosslinguistic*) seront élaborées pour réaliser une typologie commune[2]. Un travail comparatif réel doit avoir pour objectif de décrire et d'analyser de quelle façon des notions fondamentales communes (liées ici à la comparaison) trouvent leur expression dans les deux langues.

I.1.1. Terminologie

Le mot 'comparaison' subsume des notions plus ou moins distinctes que nous tenterons de formaliser et d'illustrer. On peut appeler comparaison la graduation (comparer deux entités x et y par rapport à une qualité, 'x est plus Y que z' ; superlatif ; élatif). La graduation superlative revient à placer une qualification dans une position haute sur une échelle ; cette graduation est une comparaison par rapport à une norme implicite et prend dans les deux langues des formes diverses (*très riche, sauschlecht…*). Nous parlerons de comparaison graduative. On peut également appeler comparaison une corrélation entre deux domaines fondamentalement hétérogènes, qu'on peut appeler domaine source et domaine cible. Lorsque le domaine source est effacé ou implicite, on parle de métaphore et non plus de comparaison. C'est ainsi que

1 Les termes qui renvoient aux notions nous servant de concepts comparatifs sont en format majuscules, pour indiquer qu'elles se situent à un méta-niveau : il ne s'agit pas de parler de la comparaison à proprement parler, mais de la notion de comparaison comme outil dans le cadre de notre analyse.

2 La typologie pourra présenter des défauts à corriger, mais elle sera commune.

LAKOFF & JOHNSON (1985) définissent la métaphore. Entre 'comparaison graduative' et métaphore, qui peuvent être vus comme deux pôles distincts, on constatera qu'il n'y a pas d'unités discrètes mais un continuum fait d'éléments ambigus (par exemple *blitzschnell,* litt. « rapide comme l'éclair » : comment se répartissent sens métaphorique et graduatif dans cet adjectif ?).

Le concept comparatif que nous appelons COMPARAISON prend en compte à la fois la comparaison graduative et la métaphore telle que présentée ci-dessus. Ceci peut être résumé par le tableau suivant :

concept comparatif	COMPARAISON	
concepts associés	comparaison graduative	métaphore
exemples	*Erzkonservativ* « ultraconservateur », litt.« fer-conservateur »*	*Schneeweiß* « blanc comme neige », litt. « neige-blanc »

Nous utiliserons ici le terme général de 'comparaison' pour parler de ce que LAKOFF & JOHNSON (1985) appellent métaphore. Lorsque cela sera nécessaire, nous préciserons s'il s'agit de comparaison graduative. La COMPARAISON diffère de la comparaison au sens habituel, dans le sens où elle prendra en compte notamment le caractère conceptuel tel qu'on le trouve dans LAKOFF & JOHNSON (1985) lorsqu'ils décrivent la métaphore comme corrélation entre deux domaines, domaine source et domaine cible, dont l'un des deux, le domaine source, est effacé. Cette corrélation, décrite au niveau conceptuel, peut avoir pour forme de manifestation linguistique une comparaison.

I.1.2. Esquisses pour définir le concept comparatif

Dans ce paragraphe vont être abordées quelques caractéristiques fondamentales du concept comparatif COMPARAISON tel qu'il doit être construit afin d'être efficace.

Concept translinguistique par essence

Pour commencer à forger notre outil comparatif, on peut partir de quelques caractéristiques définissant la comparaison: tout d'abord il s'agit d'une activité mentale partagée au-delà des frontières entre communautés linguistiques, ce qui lui

* L'exemple repose sur une interprétation erronée. *Erz-*, ici, est un préfixe intensif que l'on retrouve dans *Erzherzog*, « archiduc », *Erzkanzler* « archichancelier » (un titre sous le Saint Empire) ou *Erzbischof*, « archevêque ». D'après le dictionnaire des frères Grimm, c'est un emprunt à l'italien *arci-,* lui-même issu du grec, comme son équivalent français *archi-*. Le rapport à *Erz*, le minerai de fer, relève donc de l'homophonie.

donne un caractère autant utile *a priori*, qu'absolument incontournable, d'autant plus que ce travail traite d'adjectifs.

Concept à la fois général et spécifique

Par ailleurs, cette activité mentale est réalisée linguistiquement…

i. dans de nombreux domaines textuels : textes à visée explicative (pédagogique), textes à visée argumentative (publicitaires, discours politiques…), textes à visée descriptive (textes techniques…), ce qui laisse à penser que plusieurs fonctions peuvent lui être associées ;

ii. sous des formes morphologiquement différentes.

Ainsi les adjectifs complexes qui nous intéressent ici ne sont **qu'une forme linguistique possible** de la COMPARAISON. Par conséquent, la notion de 'comparaison' telle que nous l'utiliserons comme outil comparatif sera certes décrite à l'aide de propriétés générales, garantissant l'aspect translinguistique, mais un point de vue trop vaste, qui se baserait sur d'autres formes linguistiques, p.ex. l'association de divers champs lexicaux (*nous devons gagner la bataille de l'emploi* contient une comparaison au sens métaphorique), d'idiomes (*soigner le mal à la racine*, *einen Korb bekommen* « se prendre un râteau », litt. « recevoir un panier »…) sera évité ; au contraire la définition de l'outil comparatif sera logiquement centrée sur la classe de mots qui nous intéresse, les adjectifs (*wortartbezogen*, *wortartspezifisch*), car associée à la graduation, elle y prend **une coloration toute particulière**.

Ceci est une condition importante pour que l'outil soit efficace : il doit mêler concepts généraux et concepts spécifiques à notre objet d'étude. Enfin il faudra prendre en compte un point commun fondamental entre les formes étudiées dans les deux langues, déjà évoqué : la relation de détermination entretenue avec le substantif-cible. Cela conduira à toujours analyser des syntagmes nominaux.

Concept prenant en compte les différences 'culturelles'

La métaphore revient comme nous l'avons vu à la transposition d'un domaine-source (l'élément de comparaison) sur un domaine-cible (l'élément comparé). Il s'agit certes d'une activité mentale indépendante des frontières linguistiques, mais la diversité des cultures joue un rôle dans cette transposition : les différences entre les domaines-source ne doivent pas être négligées au profit d'une vision égalisatrice. Un même domaine-cible, émanant d'une réalité contemporaine qu'on peut considérer comme 'objectivement' identique dans deux communautés linguistiques, ne sera pas forcément associé au même domaine-source, ou pas exactement de la même façon dans chacune des deux langues.

Dans le cadre d'une communication intralinguistique, le domaine-source fait partie, si on part du principe que le locuteur respecte les maximes de conversation (on y reviendra ci-dessous), d'une connaissance partagée entre locuteur(s) et interlocuteur(s). Le domaine-source est non-actualisé dans le contexte d'énonciation et peut même renvoyer à un état de fait ne faisant pas partie du 'vécu' ou du quotidien des personnes communiquant. L'important est le caractère partagé de la référence ; la comparaison aura pour conséquence un échec de la communication si l'interlocuteur n'a pas entièrement accès au domaine-source lorsqu'il décode le message.

Dans notre cadre d'étude, l'outil comparatif devra être construit de sorte qu'il prenne la mesure des différences de structure entre le fonds dans lequel les usagers de chacune des deux langues puisent (inconsciemment ou volontairement, en suivant un modèle ou en 'créant' une association inédite). Les fonds sont partiellement similaires dans chacune des deux langues, mais présentent des nuances qu'il conviendra d'appréhender, de sorte qu'elles ne représentent pas un frein au travail comparatif.

I.1.3. Bilan

Au travers de cette définition ont été esquissées les premières caractéristiques de l'instrument théorique mis en place : la COMPARAISON, de par son caractère vaste, que LAKOFF & JOHNSON (1985) considèrent comme étant liée à la façon de penser de tout usager de la langue, est certes un instrument efficace et nécessaire pour mener une partie de notre travail comparatif, mais notre définition du concept, sans négliger ce caractère vaste, a pour points centraux des propriétés spécifiques de notre objet d'étude bien plus restreint, les adjectifs complexes. En effet, la COMPARAISON y prend des formes particulières et y a des fonctions spécifiques ; par ailleurs, ce caractère vaste n'empêche pas de prendre en compte, dans notre définition du concept comparatif, les nuances voire les différences existant entre les deux langues dans le fonds 'culturel' permettant de forger des comparaisons.

I.1.4. Remarque : lien entre comparaison et création lexicale

Les comparaisons (au sens de métaphores) peuvent être plus ou moins attendues : certaines sont entrées dans le lexique (démotivées), d'autres sont en passe de l'être, d'autres sont des corrélations *ad hoc*, à relier à un contexte énonciatif (intentions communicationnelles du locuteur etc.). LAKOFF & JOHNSON (1985) le remarquent de façon générale, cela trouve notamment son expression dans la formation des adjectifs, où certaines formes expriment une métaphore démotivée, d'autres en revanche sont des *Textwörter* où la comparaison est encore très 'vivante', la corrélation facile à

établir pour le récepteur. Le niveau 'abstrait' de la description de la métaphore telle que la proposent par exemple LAKOFF & JOHNSON (1985) et celui concret de la formation des mots qui est notre objet d'étude se superposent partiellement. Des parallèles seront aisément identifiables.

I.2. Fonctions de la COMPARAISON

Sur quoi se fonde la COMPARAISON ?

La COMPARAISON au sens de métaphore se fonde sur des connaissances, croyances, mythologies connues des membres d'une communauté linguistique donnée – ces connaissances sont par essence communes à plusieurs communautés linguistiques, par conséquent la COMPARAISON peut trouver une expression linguistique partiellement commune dans différentes langues, et c'est une des raisons pour lesquelles cette notion joue un rôle important dans une perspective comparative entre les langues.

I.2.1. A quoi sert la comparaison?

LAKOFF & JOHNSON (1985) donnent une indication très générale :

> L'essence d'une métaphore est qu'elle permet de comprendre quelque chose (et d'en faire l'expérience) en termes d'autre chose. LAKOFF & JOHNSON (1985:15(

On peut dire en suivant LAKOFF & JOHNSON (1985) que la comparaison (dans leur sens de métaphore) sert à structurer un domaine (domaine comparé) à l'aide d'un autre domaine (domaine-source) (un exemple donné par LAKOFF & JOHNSON (1985) est : 'la discussion est une guerre' ; on structure le concept de discussion à l'aide de celui de guerre).

Ce qui doit retenir notre attention dans notre définition de la COMPARAISON est que les deux domaines doivent être structurés de façon identique (cf. LAKOFF & JOHNSON 1985 :70 sq): le domaine-source, très structuré, nous sert à conceptualiser le domaine-cible et à lui donner une structure similaire. Il faudra voir comment cette notion de transfert des structures conceptuelles s'applique au cas de nos adjectifs, qui ont bien pour fonction de **relier deux entités, l'unité-base (ou premier c.i. s'agissant de composés allemand) et le substantif-cible**. On peut donner un premier exemple de cette application de la notion de structure aux adjectifs complexes. Dans…

(1) eine schulmeisterhafte Bemerkung

ein-e	schul-meister-haft-e	Bemerkung
INDEF-DECL	École-maître-DER-DECL	remarque

une remarque professorale

…le domaine-source '*Schulmeister*' est corrélé au substantif-cible *Bemerkung*, afin de 'structurer', ou en d'autres termes, de qualifier ce dernier, au moyen d'éléments structurant le domaine-source ; d'un point de vue sémantique, on peut parler de sèmes liés à '*Schulmeister*'. Morphologiquement, ce lien est assuré par le suffixe *–haft*. Un élément théorique intéressant pour analyser les formes adjectivales exprimant la comparaison est l'idée que **tous** les éléments du domaine-source, très complexe, ne servent pas à désigner métaphoriquement le domaine-cible. L'exemple de la métaphore 'bâtiment-théorie' est cité par LAKOFF & JOHNSON (1985), avec des métaphores entrées dans l'usage, habituelles (*il a bâti toute sa théorie sur…*) et d'autres qui ne le sont pas (*les planchers de sa théorie ne sont pas droits* – alors que 'plancher' est bien un élément du domaine-source). Nous verrons que dans le cas de toutes les formes comparatives qui nous occupent ici, le lien entre élément de comparaison (domaine-source) et unité-cible (domaine-cible) prend en compte ces restrictions : **seuls quelques sèmes** de l'élément de comparaison servent à la comparaison. Nous verrons également que ce lien peut être plus ou moins explicité par la forme que prend l'adjectif. Dans tous les cas, les phénomènes de sélection auquel est soumis l'élément de comparaison lorsqu'il entre en lien avec l'élément à comparer (dans notre cas un substantif-cible) devront faire partie de notre définition du concept de COMPARAISON, notamment pour permettre une sorte de typologie des différentes fonctions possibles de la comparaison.

I.2.2. La comparaison en contexte

Pour compléter cette description, on peut ajouter les points suivants, qui insèrent la comparaison dans différents contextes :

i. Stratégie argumentative/explicative visant à comparer (à juste titre ou non ; de façon sciemment incongrue ou non) un élément avec un autre ; parmi les deux éléments comparés, l'un est toujours supposé accessible pour le destinataire, servant à lui donner une représentation de l'autre ; on peut parler de 'comparaison définitoire'. L'opposition 'connu/nouveau' est fondamentale (bien que LAKOFF & JOHNSON n'y insistent pas) – on se base sur du connu pour présenter le nouveau. Souvent cela prend la forme d'une illustration de l'abstrait par du concret.

ii. Dans des contextes littéraires, la comparaison a une motivation esthétique.

L'alexandrin…

(2) Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir

… crée une association permettant de placer l'élément comparé (*ton souvenir*) dans un contexte religieux, le référent du substantif-cible étant un objet liturgique catholique. Cependant, la visée définitoire n'est pas absente : en effet, la comparaison permet d'incarner le substantif abstrait *ton souvenir*, d'illustrer une abstraction par un substantif concret.[3]

Cet exemple a été tiré de la poésie car il est prototypique d'une fonction importante de la comparaison, non encore évoquée : créer une connotation. Si elle est utilisée de façon massive et transgressive dans les textes poétiques (et plus généralement littéraires), les textes de presse, qui forment l'essentiel du corpus sur lequel nous travaillons, sont aussi des lieux où le locuteur peut utiliser la comparaison entre autres à des fins connotatives.

iii. La comparaison dans des contextes de langue courante/quotidienne voire familière/vulgaire permet un « langage imagé », avec des associations non acceptées dans un contexte standard/élevé : *bête comme un âne*.

Il ressort de ces points qu'en plus de la fonction évoquée dans la citation de LAKOFF & JOHNSON (1985), le locuteur peut avoir une autre visée que de 'faire comprendre' : la comparaison permet, comme on l'a évoqué ci-dessus, de **connoter l'élément comparé d'une façon négative ou positive** – clairement péjorative dans *bête comme un âne*, où la métaphore entraîne une connotation qui de plus a valeur **d'intensification** ; dans *ton souvenir en moi luit comme un ostensoir*, l'interprétation axiologique semble être laissée à la discrétion du récepteur, mais il y a connotation et donc intensification. Comparaison et graduation sont liées.

De la comparaison définitoire (fonction définitoire), en passant par l'ajout (volontaire) de connotations (fonction axiologique), à la graduation (fonction d'amplification ou de diminution), il n'y a parfois qu'un pas et les différentes fonctions sont liées, l'une au service de l'autre. La volonté d'ajouter une connotation n'est pas toujours présente : il existe des exemples de comparaisons purement définitoires : en règle générale, prendre par exemple un référent concret pour expliquer une abstraction (dans un cadre explicatif, ou au sens large, argumentatif) ne présuppose pas *de facto* la volonté d'ajouter une connotation dans la façon de présenter l'élément comparé. Cependant cette tendance générale ne s'applique pas entièrement aux adjectifs, qui mélangent souvent les fonctions.

3La conséquence de cette comparaison est qu'on associe au substantif un verbe qui dans un contexte 'normal' n'entre pas dans la sélection de verbes possibles pour ce type de substantif – la comparaison permet ici une transgression sémantique.

I.2.3. Bilan provisoire

La comparaison peut être ancrée dans différents contextes : elle peut servir à « faire comprendre », elle peut être comparaison ajoutant des connotations, elle peut être graduation. Certains cas mêlant les fonctions montrent qu'elles ne se répartissent pas de façon discrète, mais selon un continuum. Comment cet ensemble de fonctions trouve-t-il son expression dans les adjectifs français et allemands ?

II. Comparaison et adjectifs

II.1. Comparer: caractéristique essentielle des adjectifs

La comparaison est centrale concernant les adjectifs car il appartient à la caractéristique propre de cette partie du discours…

i. …de permettre de comparer (au sens basique) deux entités explicites : *x plus intelligent que y* ; *x aussi stupide que y* ; alors qu'il ne fait pas partie des fonctions (réferentielles) p.ex. des SN (*la maison / das Haus*) de pouvoir être comparés.

Ce n'est pas cette fonction de comparer deux entités explicites qui nous intéresse ici.

ii. … de servir de qualification commune à deux entités, l'une appartenant au domaine-source, l'autre étant l'élément comparé :

(3) un pullover bleu ciel,

(4) ein himmelblauer Wagen,
eine voiture bleu ciel

(5) un visage pâle comme un linge

Dans le dernier exemple, comparaison et graduation sont présentes.

La capacité à exprimer une comparaison ne s'étend cependant pas à tous les adjectifs :

I. *a priori* elle est impossible pour les adjectifs qualifiés de relationnels (*thermique, électro-magnétique, südamerikanisch*) : soit l'entité qualifiée (substantif-cible) possède la propriété soit elle ne la possède pas. Ce constat sera relativisé en se fondant sur des exemples tirés de notre inventaire ;

II. les adjectifs dits qualitatifs en revanche permettent de créer un spectre où peut s'exprimer la graduation : *riesengroß*, *relativement sympathique…*

II.2. Les marqueurs lexicaux de la comparaison

En allemand comme en français, des marqueurs syntaxico-morphologiques peuvent servir à exprimer la comparaison au sens basique, entre deux entités explicites (*älter als*, *weniger intelligent als*, *plus vieux que, moins intelligent que*).

La dérivation et la composition[4] dans les deux langues permettent d'associer deux domaines, c'est-à-dire de comparer au sens métaphorique.

II.2.1. Comparaison et dérivation en français

Parmi les suffixes français permettant d'exprimer une comparaison, on peut citer, en se fondant sur DUBOIS & CHARLIER (1999) :

(6) *–**eux** (caoutchouteux, cireux), **-in** (porcin), **-é :** plombé, cendré, **-ien** (très) cicéronien, **-ite** : comportement (très) jésuite ; **-iste** : attitude (très) marxiste, **esque** : dantesque, gargantuesque, -**ique** : machiavélique.*

On peut utiliser quelques-uns de ces suffixes pour commenter deux aspects : d'une part l'ambiguïté de certaines formes dérivées, d'autre part le caractère variable des corrélations effectuées entre domaine-source et domaine-cible.

Ambiguïté des suffixes

Plusieurs de ces suffixes illustrent bien une ambiguïté liée à la comparaison, *porcin* en représente exemple caractéristique.

Dans le SN *un visage porcin* sont associées au substantif-cible des qualités considérées comme prototypiquement liées à la base dérivationnelle 'porc' (possède les caractéristiques d'un porc). Cette corrélation se base sur des représentations collectives : *porc* a 'objectivement' une quantité de caractéristiques (*mammifère*, *omnivore* ...) ; mais ne sont retenues dans ce SN (comme également avec *grognement porcin*) que les caractéristiques qui 1. sont contenues dans le prototype appartenant aux représentations collectives ; 2. peuvent être sémantiquement reliées au substantif-base : dans le cas du visage, il s'agit de la couleur, de l'apparence ; dans le cas du grognement, il s'agit de la qualité sonore du référent. Le rapport de sélection qui fonde

4 Concernant le français, on considère pour l'instant que des unités polylexicales figées telles que : *un homme fort comme un Turc* relèvent de la composition tout comme les unités monolexicales allemandes appelées « composés ». Cette position sera justifiée.

la métaphore se base sur le substantif-cible et sur un prototype. On retrouve ici, en d'autres termes, l'analyse de LAKOFF & JOHNSON (1985 : 61) qui évoquent dans le domaine-source des parties 'utiles' et des parties 'inutiles'.

Dans les deux cas évoqués ici, cela conduit à interpréter l'adjectif comme jugement axiologiquement marqué (négatif). *porcin* a donc une double fonction : à la fois qualifier le substantif-cible par une métaphore (*un visage rose* – on peut considérer que c'est la partie 'définitoire') et au-delà, de créer une corrélation d'où naît une connotation, qui entraîne une interprétation négative de l'adjectif (partie axiologique).

Cependant, une étude de voisinage Frantext montre que les trois substantifs-cibles les plus fréquents avec *porcin* (33 occurrences au total) sont : *élevage*, *cheptel*, *troupeau*. Si on se base sur cette fréquence, il semble qu'en premier lieu l'adjectif soit purement relationnel. Dans *élevage porcin,* il y a également une association entre deux domaines, mais elle n'est pas de nature métaphorique ; elle est à rapprocher de la valence du substantif-cible, un déverbal, le substantif-base de l'adjectif correspondant à l'objet du verbe-base 'élever' ; avec *cheptel* et *troupeau*, la dérivation a un sens de 'tout à partie' (x est composé de y). Les données statistiques montrent que l'utilisation permettant de corréler une entité humaine avec une entité animale correspond à une sorte de 'second emploi' de l'adjectif ; en effet, les substantifs-cible *visage* et *grognement* sont nettement moins recensés que les trois cités ci-dessus. On peut juger que la corrélation entre une entité humaine et une entité animale ne relève pas d'une logique de communication standard, et c'est précisément cet écart par rapport à une norme de communication[5] qui entraîne la connotation négative et la valeur axiologique. Si, pour revenir à l'exemple de *porcin*, on souhaite faire un compliment à quelqu'un parce que la couleur rose de son visage témoigne par exemple d'une bonne santé, on n'utilisera pas cet adjectif, sous peine de s'exposer malgré soi à une réaction de défense.

Corrélations métaphoriques à géométrie variable : exemple des suffixes *–ien* et *–ique* et substantif-base *Machiavel* :

On a dans ce cas deux suffixes, donc *a priori* pas l'ambiguïté observée ci-dessus, car la différence entre adjectif qualitatif et relationnel est plus claire :

(7) une machination (particulièrement) machiavélique
(8) la vision machiavélienne du pouvoir
(9) la pensée machiavélienne

5 En général ce type d'association est fréquent (permet de tourner en dérision par exemple), mais il n'en reste pas moins qu'il constitue un écart du point de vue de la communication standard (policée).

(10) * ? tel chercheur nous livre une analyse machiavélique du pouvoir politique actuel[6]

Par rapport au substantif-base *Machiavel*, les deux suffixes sont manifestement en distribution complémentaire s'agissant du 'type' d'adjectif dérivé formé : -*ique* forme un adjectif qualitatif, -*ien* un adjectif relationnel.

Dans les deux cas, on a une métaphore ; en effet, le domaine-source est l'ensemble des concepts développés par le penseur Machiavel, mais c'est de la sélection des éléments retenus pour effectuer la métaphore que naît le caractère relationnel ou non de l'adjectif :

- L'adjectif relationnel est fondé sur une corrélation qui utilise l'ensemble des éléments structurant le domaine-source ;
- L'adjectif qualitatif est fondé sur une corrélation qui ne prend qu'une partie des éléments du domaine-source, précisément ceux qui dans les représentations communes aux locuteurs sont péjorativement connotés ; c'est de cette façon (pour utiliser les termes de LAKOFF & JOHNSON) qu'est structuré le concept auquel renvoie la substantif-cible *machination* p.ex.

En somme, la structuration du domaine-cible, sous forme de substantif, est plus complexe dans le cas de *pensée machiavélienne* que de *machination machiavellique*. (La possibilité d'être gradué – *particulièrement machiavellique* – constitue un indice assez fiable du caractère qualitatif d'un adjectif).

On peut cependant sortir de cette analyse binaire entre relationnel vs. qualitatif, en partant de l'exemple (11) :

(11) Tel chercheur nous livre une analyse assez/relativement/très machiavélienne du pouvoir actuel.

Ici, les éléments de graduation *assez*, *relativement*, *très* sont possibles alors que dans son interprétation par le récepteur, l'adjectif n'est pas affecté d'un indice négatif. En effet, les éléments de graduation marquent moins la valeur axiologique de l'adjectif, qui reste relationnel, qu'une sélection n'entraînant aucune connotation effectuée par le locuteur : il choisit dans le domaine-source plus ou moins d'éléments qu'il met en corrélation avec le substantif-cible, le structurant ainsi à sa guise, d'une façon partielle[7].

6 Si on veut dire : il raisonne avec les catégories intellectuelles propres à Machiavel pour décrire le pouvoir actuel, on ne peut pas utiliser *machiavélique*.

7 On pourrait reformuler l'exemple ainsi : le locuteur prend une partie seulement des catégories intellectuelles pour les transposer au substantif-cible qu'il souhaite qualifier. L'échelle des graduatifs possibles *assez*, … *très* nous indique quelle 'quantité' d'éléments du domaine-source sert à corréler les

Selon les intentions du locuteur, la corrélation entre les deux domaines peut donc s'effectuer à géométrie variable.

II.2.2. En allemand

De notre inventaire, basé notamment sur MOTSCH (2004), EICHINGER (2000), on peut tirer les morphèmes (suffixes ou éléments de composition) suivants pour illustrer l'expression de la comparaison en allemand :

(12) *-**ig*** *bullig* (« bovin », *de Bulle,* « boeuf »), *-**lich*** *brüderlich* (« fraternel », de *Bruder,* « frère »), *-**isch*** *bäurisch* (« paysan », de *Bauer,* « paysan »), *-**haft*** *knabenhaft* (« enfantin », de *Knabe*, « jeune garçon »), *-**förmig*** *stabförmig* (« en forme de bâton », de *Stab*, « bâton »), *-**mäßig*** *räubermäßig* (« qui est le fait de brigands », de *Räuber,* « brigand »), *-**farbig*** *zementfarbig* (« couleur ciment », de *Zement,* « ciment »), *-**farben*** *erdbeerfarben* (« couleur fraise », de *Erdbeer,* « fraise »), *-**ähnlich*** *eheähnliche Beziehung* (« une relation simili-marital », de *Ehe,* « mariage »), *-**gleich*** *adlergleiches Flügelschlagen* (« un battement d'ailes aquilin », de *Adler,* « aigle »).

Ces exemples permettent de faire différentes remarques.

- Comparaison et adjectifs de couleur

On peut faire l'observation lexicologique que certains morphèmes permettent de remplir des vides lexicaux, par exemple *zementfarbig*, *erdbeerfarben*, puisqu'en allemand, ce type de couleur ne peut être désigné par un adjectif simple.

Entre le français et l'allemand, concernant les couleurs p.ex., les comparaisons ne sont pas toujours identiques : là où en allemand une couleur est 'décrite' dans le langage par telle comparaison, elle le sera en français par une autre comparaison, ou par un adjectif simple d'origine latine. Cette différence trouve une illustration avec *zinoberrot – vermillon* ; en allemand la comparaison est marquée morphologiquement ; en français, elle n'est explicable qu'étymologiquement, le vermillon étant de la poudre de cinabre.

Il existe des équivalences au niveau sémantico-référentiel entre les deux langues: *himmelblau – bleu ciel* ; *marineblau – bleu marine*. Nous verrons qu'il s'agit d'une fonction particulière de la comparaison.

- 'Comparaison prototypique' vs. 'comparaison explicitée'

deux domaines.

Certains morphèmes du type *–förmig, –farbig…* (considérés par certains auteurs comme éléments de composition, mais non par d'autres) opèrent une comparaison plus restreinte car le morphème (ou second constituant immédiat, dorénavant c.i.) sert à nous indiquer quel est le point de comparaison entre substantif-base et substantif-cible.

Ainsi dans *stabförmig*, *–förmig* nous fournit de façon morphologiquement explicite le « mode d'emploi » de la comparaison en nous disant quelle caractéristique du substantif-base on doit utiliser pour l'appliquer au substantif-cible : la forme (et non la longueur, l'épaisseur…) C'est une comparaison plus spécifiée. En français, le suffixe *–aire*, bien que morphologiquement moins transparent, a cette fonction (*circulaire, triangulaire, rectangulaire*…) Cependant, ce suffixe est probablement beaucoup moins productif que le morphème *–förmig* allemand.

En revanche, avec les suffixes plus abstraits tels que *–ig* (*bullig*), *-isch* (*kindisch,* « infantile », de *Kind*, « enfant »), ou comme dans le cas de *porcin*, la comparaison se base sur un prototype (qu'on suppose) partagé entre locuteur(s) et récepteur(s), mais le suffixe ne porte rien en lui nous permettant de dire sur quoi 'doit' porter la comparaison. La différence entre *kindisch* et *porcin* est que *–isch* dans ce cas est en distribution complémentaire avec *–lich* : pour ce substantif-base, -*lich* permet de former un adjectif relationnel, -*isch* un adjectif qualitatif (péjoratif) ; *-in* appliqué à *porcin* est plus ambigu (cf. supra).

Il ressort de ce rapide inventaire que dans les deux langues, la corrélation entre les deux domaines peut se faire de façon plus ou moins explicite :

(1) Elle est très générale dans le cas de *porcin* (avec ambiguïté), *angélique, terreux, cireux, bullig, kindisch*… ; dans la mesure où elle se base sur un prototype, on peut avancer le terme de 'comparaison prototypique' ;

(2) Les structures polylexicales (*couleur*) *framboise*, *couleur café, de forme carrée*, considérées comme équivalentes des adjectifs formés avec un morphème allemand tels qu'*himbeerfarben*, *stabförmig* … spécifient (à l'aide d'un substantif non-actualisé, qui prend en allemand la forme de suffixoïde ou d'élément de composition) sur quoi se base la comparaison et ne se fondent pas sur un prototype. On peut proposer l'expression de 'comparaison explicitée' pour désigner ce genre de cas.

Comparaison prototypique vs. explicitée et valeur axiologique de l'adjectif

Les deux façons de comparer, c'est-à-dire avec prototype ou explicitée (opposition *bullig – zementfarbig*) semblent se recouper en français et en allemand avec la valeur axiologique des adjectifs construits :

- Les formations avec « grands suffixes » en allemand et les adjectifs dérivés monolexicaux en français se prêtent davantage au jugement de valeur ; dans le cas de *bullig* p.ex., le sème 'taille importante' permet de créer une graduation négative:

  (13) bullige Hitze
  une chaleur infernale (litt. « une chaleur de boeuf »)

  La comparaison (corrélation) semble ici entièrement démotivée . On l'a déjà vu en français pour *porcin, cireux* (-), au contraire *angélique* (+) (très peu motivé, donc *visage angélique – très beau visage* se réfèrent à la même entité extralinguistique).

- En revanche, les formations allemandes avec suffixoïdes (dont on postule pour l'instant l'équivalence avec des qualifications sous forme polylexicale figée en français) ne semblent pas contenir *per se* de valeur axiologique. Si valeur axiologique il y a, c'est celle, conservée dans l'adjectif, qui était attachée au substantif-base : *<u>räuber</u>mäßig*.

Cette opposition semble s'expliquer assez facilement : on a montré que l'ambiguïté de quelques suffixes français (*visage porcin, élevage porcin ; raisonnement très machiavélien, complot machiavélique* – valable également pour l'allemand) est due au fait qu'en fonction du contexte, le locuteur choisit les sèmes qu'il veut utiliser pour effectuer la comparaison, ce qui a pour conséquence qu'il peut choisir des sèmes péjorativement connotés ou non (ambiguïté de *porcin*), il peut choisir[8] plus ou moins de sèmes pour établir la corrélation (*assez ... très machiavélien*), alors que dans le cas de morphèmes du type *–förmig*, la comparaison

8 Le terme de *choisir* est discutable, il ne doit pas donner l'idée que le locuteur est libre, notamment compte tenu de la notion de prototype : p.ex. dans le cas de *porcin*, il choisit en fonction de ses intentions de proposer l'interprétation relationnelle de l'adjectif ou au contraire d'établir une corrélation. Mais s'il choisit cette solution 'comparaison', il n'est plus libre mais au contraire contraint de se baser sur le prototype qu'il est censé partager avec son/ses interlocuteur(s) : il doit utiliser les sèmes négativement connotés du substantif-base *porc*. Il n'a pas le 'droit' d'utiliser *porcin* avec une valeur positive, s'il veut établir une communication efficace. Dans le cas de *machiavélien* / *machiavélique*, il semble que sa liberté soit un peu plus grande, mais uniquement 'quantitative' : s'il choisit *machiavélique*, comme avec *porcin*, il doit se soumettre au prototype existant ; en revanche s'il choisit *machiavélien*, l'association possible avec *assez ... très* indique que le locuteur a un choix quantitatif : il peut décider d'appliquer plus ou moins d'éléments du domaine-source au domaine-cible.

est ‘pré-établie’, ne laissant au locuteur aucune marge de manœuvre et ne permettant aucune ambiguïté dans l’interprétation axiologique de l’adjectif.

Dans notre perspective comparative, la différenciation entre les « grands » suffixes de l’allemand (multifonctionnels) et les suffixoïdes ou éléments de composition (qui sont davantage liés à une fonction, ou établissent une relation de comparaison sémantiquement plus précise entre substantif-base et substantif-cible) est intéressante d’un point de vue comparatif : par exemple, pour le « grand » suffixe -*lich*, les équivalents monolexicaux français sont dans certains cas évidents (*fraternel, paternel*). C’est également le cas pour *–isch*: *kindisch – infantile*. En revanche, pour les autres, très productifs en allemand, on n’a pas d’équivalent monolexical : *himbeerfarben – couleur framboise* ; *räubermäßig* - *propre à un brigand, digne d’un brigand* (moins figé) …

Cette distinction partant de l’allemand entre suffixes et ‘suffixoïdes’, dont on a montré qu’elle recoupait la distinction entre ‘comparaison prototypique’ et ‘explicitée’ ainsi que la valeur axiologique des adjectifs, permet par surcroît de mettre en évidence le déséquilibre entre l’allemand et le français touchant aux possibilités de production de formes monolexicales exprimant la comparaison.

Si concernant la dérivation, on a observé des ambiguïtés liées à la valeur axiologique de l’adjectif, concernant la composition, il y a également une ambiguïté, qui est similaire dans les deux langues, et qui se ramène à un aspect développé ci-dessus : à quoi sert la comparaison ? Cette question conduit forcément à mettre en relation comparaison et graduation et à constater que les frontières entre les deux sont parfois ténues.

III. Comparaison et composition

III.1. Généralités

III.1.1. Place de la composition au sein de la formation des mots (*Wortbildung*) en allemand et en français.

Le phénomène peut être décrit de la même façon pour les deux langues : deux lexèmes sotn accolés pour en former un nouveau. En français, cette forme existe, mais dans une proportion moindre qu’en allemand : *thermodynamique, franco-belge, bleu-gris* ; *riesengroß* (« gigantesque », litt. « géant-grand »), *gazellenschlank* (« mince comme une gazelle »), *haargenau* (« exact au cheveu près »)…

Comme déjà évoqué, face à ce déséquilibre, il est utile de considérer (en suivant GROSS 1988) comme adjectifs construits composés des structures polylexicales telles

que *bête comme chou…* Ainsi peuvent-ils entrer dans notre champ d'analyse. Ce qui justifie de considérer ces syntagmes comme des adjectifs composés est leur fort degré de figement, qui est une caractéristique première des composés en règle générale :en allemand, le premier c.i. est totalement bloqué du point de vue morphologique (pas de congruence entre les morphèmes constituant la structure : **bêtes comme choux*, sauf rares exceptions en allemand *das Hohelied* [le *Cantique des Cantiques*, litt. « Le Grand Cantique »] p.ex., et aucune exception analogue concernant des adjectifs complexes allemands) et n'a pas de fonction référentielle totale comme le substantif libre équivalent ; de plus il n'est pas remplaçable par un synonyme. C'est également le cas dans *bête comme ses pieds, pauvre comme Job, heureux comme un Pape*. On a le même blocage morphologique, la fonction référentielle est partielle et le substantif de comparaison n'est pas remplaçable par un synonyme.

III.1.2. En allemand et en français : les adjectifs et la composition

Composition vs. dérivation

Au sein de la formation des mots, les phénomènes de composition adjectivale sont, en allemand comme en français, beaucoup moins représentés que la dérivation. En français, la composition (création d'unités monolexicales) est de toute façon peu représentée, quelle que soit la partie du discours ; il y a peu d'adjectifs composés correspondant d'un point de vue morphologique aux composés allemands, qui quant à eux sont beaucoup moins fréquents que les substantifs composés. EICHINGER (2000) explique ceci pour l'allemand à l'aide de la quantité d'adjectifs : il y a peu d'adjectifs simples, or la composition consiste à accoler des adjectifs simples pour former des adjectifs complexes. Par conséquent, les possibilités lexicales de composition sont faibles comparées à la dérivation. Celle-ci présente pour avantage de permettre des transpositions entre parties du discours : on puise dans d'autres parties du discours et par affixation, on crée des adjectifs construits dérivés, en série parfois ; la partie du discours « adjectifs » n'étant pas la plus peuplée, elle offre moins de possibilités de formation des mots que les autres.

La notion de 'modèle' est-elle applicable au français ?

Parmi les adjectifs composés **allemands**, on observe des formations de créations en série qui, sans enlever à l'adjectif complexe la caractéristique « composé », donnent aux c.i. des caractéristiques affixales, dont la première est précisément la formation en série, propre aux affixes (*reihenbildend*). Cela s'observe tant pour le premier c.i. du composé que pour le second : *stocksteif, grundanständig, blitzschnell* sont des adjectifs dont le premier c.i. sert à former de nombreux adjectifs composés ; d'un point de vue

sémantique et référentiel, le premier c.i. est bien une unité lexicale mais dans l'adjectif construit, son sens n'est pas le même que lorsqu'il apparaît seul et sa fonction référentielle est très diminuée (il ne se réfère plus totalement à un objet). C'est une caractéristique des préfixes. Il en va de même pour les seconds c.i. : *schulmüde* (« fatigué de l'école »), *eheähnlich* (« simili-marital »), *fahrplanmäßig* (« comme prévu par la feuille de route ») ont pour second c.i. un élément formant un paradigme d'adjectifs morphologiquement similaires ('*x-müde'*, '*x-ähnlich'*), et là encore, tant sémantiquement que référentiellement, ces c.i., si on les compare aux lexèmes libres, partagent avec les suffixes une sémantique plus générale[9], du fait de la mise en retrait d'un certain nombre de sèmes composant le lexème libre correspondant. On parle dans la majorité des ouvrages de référence de « modèles » *'x-müde', 'x-ähnlich'* pour désigner la matrice de formation de ces paradigmes.

On a donc en allemand des composés qui partagent des caractéristiques avec les dérivés, en raison de la sémantique de leurs c.i..

En français, le caractère polylexical des composés empêche probablement la création de paradigmes aussi développés qu'en allemand, bien que certaines structures puissent être considérées, au même titre qu'en allemand, comme des modèles (hypothèse, discutée dans un paragraphe qui suit), p.ex. :

'un(e) N x comme Y' (N = substantif-cible, x = adjectif, Y = substantif) .

(Y correspond au substantif-base de certains dérivés allemands ou au premier c.i. des composés).

Ce modèle 'un(e) N x comme Y' peut être décliné en fonction du N, du x et du Y, p.ex. :

Y = nom propre : *pauvre comme Job*, *fier comme Artaban*… Y= nom d'animal…

On a ainsi des sous-modèles. L'ensemble de ces formes polylexicales peut être considéré comme illustrant un phénomène de formation en série, mais le caractère polylexical doit être un frein à ce type de formation en français. Cela a pour conséquence que, même si la notion de modèle peut être utilisée en français, cela ne permet pas de trouver une relation bi-univoque entre composés français (polylexicaux) et composés allemands (monolexicaux).

9 Le terme d' « abstrait » est beaucoup utilisé pour présenter le point commun sémantique entre les suffixes et ce type de morphèmes, mais il a été discuté, notamment dans Fandrych 1994, c'est pourquoi nous ne le reprenons pas ici et lui préférons celui de « général ». Cette discussion représenterait ici une digression, mais sera présentée à un autre endroit.

III.2. Comment les composés permettent-ils la comparaison ?

Exemples :

(14) stahlblau- N (N bleu acier)
nachtschwarz- N (N noir comme la nuit)
gazellenschlank- N (N mince comme une gazelle)
un(e-s) N noir- comme (de) l'ébène
un(e-s) N pauvre- comme Job

III.2.1. Description générale

Si on applique à ces adjectifs la description de ce que LAKOFF & JOHNSON appellent métaphore, on peut dire qu'un « pivot » (la plupart du temps nominal) sert de point de comparaison : dans un contexte normatif donné, sa qualité prototypique est de posséder la propriété à laquelle renvoie l'adjectif ; il sert ainsi d' « exemple » en quelque sorte, et de cette façon qualifie le substantif-cible, en lien avec l'adjectif.

Au-delà de cette description générale et valable pour tous les exemples présentés ci-dessus, des différences entre les cas illustrent l'ambiguïté fondamentale à laquelle toute analyse de ce type d'adjectif doit se confronter : deux fonctions sont possibles, classification et graduation, et pas toujours faciles à distinguer.

- **Classification**

Dans *stahlblau* (comme *marineblau*, *bleu marine*), la comparaison permet de créer une qualité plus spécifiée que *blau*, une sous-classe, on peut ainsi « opposer » (non au sens antonymique mais au sens de « placer dans un paradigme ») *stahlblau* à *marineblau* et à *himmelblau*. Il y a une correspondance exacte avec le français, la seule différence tient à la morphologie : l'adjectif est suivi d'une forme substantive (qui référentiellement n'a pas du tout la fonction d'un substantif, pas plus que le premier c.i. nominal de l'adjectif en allemand) qui, tout comme en allemand, est bloquée morphologiquement : *bleu acier*, *bleu marine*, *bleu ciel*.

On peut, en reprenant le terme de « Spezifizierung » utilisé par LIPKA dans un article sur les adjectifs complexes à sens comparatif (LIPKA 1976), parler de 'comparaison spécifiante'.

- **Graduation et prototype**

Au contraire, des formations du type *gazellenschlank*, *pauvre comme Job*, *nachtschwarz* ne semblent pas fonctionner de cette façon, à cause de l'adjectif (second

c.i. en allemand, le seul adjectif en français) : il s'agit de qualités qui ne se prêtent pas à la création de sous-classes (différentes sous-classes de la propriété 'schlank', différentes sous-classes de la propriété 'pauvre' etc. semblent difficilement imaginables dans un contexte de communication standard). Par conséquent, la comparaison – qui fonctionne de la même façon que pour les autres adjectifs, comme une corrélation – permet, au niveau du lexique, de créer un autre type de paradigme :

(15) pauvre comme Job / pauvre / assez pauvre / … riche

(16) gazellenschlank / schlank / ziemlich schlank / … beleibt.
Mince comme une gazelle, mince, plutôt mince… corpulent

Ici la comparaison confine à la graduation (*Abstufung*). LIPKA parle de « emphatische Vergleiche » (LIPKA 1976 : 36). Cependant, la description de cette ambiguïté par ce type de paradigmes (échelles graduatives) **ne suffit pas** à expliquer ces formations comparatives : si d'un point de vue strictement informationnel, *pauvre comme Job* ne renvoie pas à une autre qualité qu'*extrêmement pauvre*, *gazellenschlank* à *sehr schlank*, l'utilisation du substantif de comparaison n'est pas entièrement démotivée.

Concernant *gazellenschlank*, une recherche sur corpus (DWDS) montre, sans nous étonner, que cet adjectif est uniquement utilisé avec des substantifs-cible féminins ; d'ailleurs l'adjectif *schlank* est aussi souvent associé à des substantifs-cible féminins, bien que de façon pas aussi massive. La cooccurrence semble donc devenir encore plus marquée en ajoutant le premier c.i. *gazelle-*. L'association avec *gazelle-* crée une connotation, basée sur les connaissances communes au(x) récepteur(s) et au(x) locuteur(s) : la caractéristique 'gracieux' est prototypiquement associée (de façon anthropomorphique) au référent du substantif de comparaison 'Gazelle', et c'est ainsi que la graduation se fait de façon méliorative, grâce à une connotation positive. La valeur positive de l'adjectif *schlank* s'en voit renforcée. Au-delà de la création d'une échelle graduative, se cache donc derrière l'utilisation de ce type de comparaison une volonté chez le locuteur de créer un certain effet sur son récepteur.

De la même façon, d'un point de vue diachronique, l'histoire de la création (*Entstehunggeschichte*) du syntagme *pauvre comme Job* (allemand **hiobarm*) devenu figé est sans doute à rapprocher du Livre de Job, personnage biblique qui subit tous les supplices envoyés par Satan et « consentis » par Dieu, sans renier Dieu.[10] La caractéristique prototypique de ce personnage, venue des récits bibliques, est 'pauvre', mais également, 'humble' ; de la sorte, en supposant que le locuteur et son

10 *Livre de Job* 1-21,22 : « Alors Job se leva, déchira son manteau, et se rasa la tête; puis, se jetant par terre, il se prosterna, et dit: Je suis sorti nu du sein de ma mère, et nu je retournerai dans le sein de la terre. L'Éternel a donné, et l'Éternel a ôté; que le nom de l'Éternel soit béni! »

interlocuteur partagent cette connaissance[11], l'association de *pauvre* au substantif de comparaison *Job* non seulement a une fonction de graduation, mais encore teinte la qualification d'un jugement de valeur plutôt positif. Pour autant, ce syntagme est aujourd'hui assez fortement démotivé et la dimension uniquement graduative prend nettement le dessus sur le jugement de valeur.

Si en allemand **hiobarm* n'existe pas, *bettelarm*[12] existe. On ne peut pas l'analyser exactement de la même façon puisque morphologiquement, le premier c.i. provient d'un verbe, mais on peut tout de même observer un point commun avec l'adjectif complexe français : l'activité de *betteln* n'est pas d'emblée négativement connotée, là encore dans l'histoire de la création de cet adjectif, on peut supposer que la dimension du mendiant humble (martyr) lié aux valeurs chrétiennes est à l'œuvre, bien que comme en français très démotivée aujourd'hui. Dans les deux langues, il serait toutefois faux de dire que cette dimension de comparaison, puisqu'elle est démotivée, est totalement absente. Elle se réactive assez aisément (par exemple pour remotiver les formations à des fins humoristiques, on peut l'imaginer avec *pauvre comme Job*, *heureux comme un Pape*…).

III.2.3. Comparer *bettelarm* et *pauvre comme Job* est-il possible ?

Nous allons nous demander dans quelle mesure les adjectifs comparatifs monolexicaux allemands (comme *bettelarm* évoqué dans le chapitre précédent) et les structures polylexicales françaises (*pauvre comme Job*) sont comparables. Le figement est au centre de ce paragraphe. Les structures polylexicales de forme 'x comme Y' peuvent être considérées comme des adjectifs construits (« composés » chez GROSS 1988) car ils présentent un fort caractère figé. Cela va de pair avec le postulat suivant : considérer que 'x comme Y' est un modèle de formation des mots, de la même façon que '*x-ähnlich*' est considéré comme un modèle.

11 D'un autre point de vue : en partant du principe que le locuteur, ayant l'intention d'établir une communication, ne viole pas les maximes conversationnelles de Grice.

12 Analyser *bettelarm* non comme comparatif mais comme contenant une relation de cause à effet (Y ist so x, dass er/sie bettelt) est à notre avis faux. Un des arguments est la non-actualisation du premier c.i. comme caractéristique fondamentale aux adjectifs composés ou considérés comme tels. Qu'on parle de lexème non actualisé, de lexème nu ou de lexème hors-classe, la conséquence dans le cadre de ce travail est la même : le premier c.i. n'a pas les fonctions propres à une partie du discours donnée. Ainsi *bettel-* n'a ici, pas plus qu' *himmel-* dans *himmelblau*, une fonction liée à une partie du discours, par exemple les verbes, dont la fonction fondamentale est de 'représenter' un procès. Par conséquent le substantif-cible de l'adjectif *bettelarm* n'est pas 'mis en scène' comme agent de ce procès et la paraphrase reprenant la forme verbale semble ne pas tenir compte de cette caractéristique première de non-actualisation du premier c.i. (blocage). Dans le monde extra-linguistique, une des suites possible de l'état de grande pauvreté peut-être la mendicité. Mais au niveau de la langue, l'adjectif comparatif se base sur un prototype, et ne renvoie directement pas à un quelconque procès.

Nous allons proposer une esquisse de discussion de ces points, en utilisant des exemples tirés de la série suivante :

(17) doux comme un agneau ; têtu comme une mule ; propre comme un sou neuf ; noir comme la suie ; clair comme de l'eau de roche ; heureux comme un poisson dans l'eau ; libre comme l'air ; aimable comme une porte de prison ; gai comme un pinson ; malin comme un singe ; haut comme trois pommes ; connu comme le loup blanc ; blanc comme un linge ; blanc comme un cachet d'aspirine ; blanc comme un lavabo ; blanc comme neige.

- **Point commun entre les deux langues**

M.GROSS fait une distinction grossière au sein de ces adjectifs : Pour lui, certaines de ces structures sont figées, c'est-à-dire non compositionnelles, telles que :

(18) Max est fichu comme l'as de pique […]

et d'autres plus libres :

(19) Max est (fort+costaud) (comme un Turc)

L'exemple de *fort comme un Turc* illustre pour GROSS des cas où le figement serait moins fort. La conséquence de ce figement moins fort est que l'adjectif est substituable par un autre. (Du reste une recherche dans le corpus Frantext montre toutefois que dans l'usage, les structures avec l'adjectif *fort* sont environ quatre fois plus fréquentes de celles avec l'adjectif *costaud*. Cette donnée statistique argumente en la faveur d'un figement assez fort de cette expression, contrairement à ce que semble indiquer GROSS).

Dans cet exemple, GROSS utilise en somme le test de substitution pour mesurer le degré de figement de la forme en question. La substitution par un autre adjectif, possible dans le cas présenté par GROSS, ne semble pas l'être concernant la grande majorité des adjectifs donnés en exemple ci-dessus. En effet, la partie 'comme Y' opère des règles de sélection strictes, un (au maximum deux) adjectif(s) pouvant lui être associé(s). Ainsi, *comme un Turc* ne sert à la graduation que pour l'adjectif *fort* et éventuellement *costaud*. Cela tient à la comparaison à l'œuvre ici, et se trouve également en allemand : *leichenblass*, *gazellenschlank*, *blitzschnell* sont des exemples qui montrent bien que malgré leur fonction graduative, les premiers c.i. ne fonctionnent pas comme des préfixes, voire des morphèmes graduatifs pouvant être associés à nombre d'adjectifs. Dans les deux langues, une restriction de sélection très

forte est présente, et on peut considérer cette restriction comme l'origine du caractère figé de la structure. Ce point commun argumente en la faveur d'une comparabilité des structures : des catégories similaires permettent de les analyser.

- **Différence**

Après avoir fait une distinction concernant le figement, GROSS propose une analyse de 'comme Y' au sein de ces adjectifs :

- La partie en *comme* y fonctionne comme un adverbe portant [sur] un adjectif, tout en s'analysant, au moins diachroniquement, comme une réduction de construction comparative.

L'analyse par réduction n'est pas centrale ici, elle est une manifestation de l'inspiration transformationnelle de l'analyse de GROSS. Ce type d'adjectifs sont analysés comme provenant d'énoncés du type : ' N est x comme l'est Y'. Nous ne reprenons pas cette dimension dans notre approche des adjectifs comparatifs.

Face à cette analyse à caractère diachronique, dans laquelle la comparaison est présente, GROSS considère, d'un point de vue synchronique, la partie 'comme Y' comme équivalent à un adverbe, on peut supposer un adverbe graduatif : *fort comme un Turc – très fort*.

Exprimé d'une autre façon, on retrouve ici le lien entre graduation et comparaison : synchroniquement la comparaison ne semble plus motivée, elle n'a d'explication que diachronique. Nous avons déjà discuté ce point (§2.2.2 du chapitre « Adjectifs et comparaison ») avec un argument : si d'un point de vue strictement référentiel (concernant l'adjectif : en ne considérant que la fonction scalaire qu'a la partie 'comme y'), *fort comme un Turc* et *très fort* peuvent être considérés comme équivalents, d'un point de vue pragmatique (en prenant en compte les visées argumentatives liées au contexte d'énonciation), les deux structures ne sont pas similaires ; par conséquent dire comme GROSS que 'comme un Turc' fonctionne comme 'très' est vrai si on ne se place qu'au niveau référentiel, mais à nuancer si on adopte une autre perspective. La perspective synchronique limite ainsi les niveaux d'analyse. Concernant l'analyse diachronique, on peut ajouter l'argument suivant : penser que seule cette perspective permet d'expliquer la comparaison semble relativement vrai pour le français, mais conduit pour l'allemand à ne pas voir un certain nombre de formations explicables par **l'analogie** : les formations en *grund-*, *stock-*… en sont des manifestations. Autrement dit nombre de formations en *grund-* ou *stock-* trouvent leur explication dans cette analogie et non dans la recherche d'une « Entstehungsgeschichte » de l'adjectif.[13]

13 C'est une des raisons, au sein des débats concernant l'opposition 'composés' vs. 'dérivés' en allemand, de ne pas considérer ce genre de formations de la même façon que *blitzschnell* ou *riesengroß*. On peut penser que la distance que

On touche là à **une asymétrie** entre les deux langues : le français développe très peu ce type de structures où l'élément de comparaison opère de faibles sélections, ce qui donne des adjectifs où la comparaison semble totalement démotivée. Autrement dit, on ne trouve pas beaucoup d'éléments de comparaison 'comme Y' adaptables à beaucoup d'adjectifs comme le sont *grund-* ou *stock-* en allemand. Lorsqu'en français la comparaison sert à graduer, elle reste davantage motivée et ne sert pas à former des modèles très productifs comme en allemand.

- **Conséquences de cette asymétrie pour la démarche comparative**

Cette asymétrie a pour conséquence que dans cette zone du lexique, encore plus que dans d'autres, des équivalences exactes (même forme basée sur la même comparaison) entre les deux langues sont moins fréquentes. On a cité un certain nombre d'équivalences exactes concernant les adjectifs désignant des couleurs (comparaison spécifiante : *bleu marine – marineblau*) ; ce type d'équivalences est plus rare ici. Même lorsqu'on a des adjectifs très proches, la comparaison n'est jamais totalement identique : *pâle comme un mort – leichenblass* ; *haut comme trois pommes – dreikäsehoch*. Le fait que dans le domaine des adjectifs comparatifs, les équivalences exactes soient plus rares que dans d'autres domaines (types de couleurs p.ex.) vient du type de qualité désignée par l'adjectif: *bleu marine* / *marineblau* renvoient tous deux à une sous-espèce de bleu assez bien déterminée et par conséquent l'équivalence entre les deux langues est facilement envisageable. Dans les adjectifs comparatifs à sens graduatif, l'élément de comparaison n'a plus aucune valeur référentielle et donc d'une langue à l'autre, le 'référent' (non actualisé) peut changer. **Pour autant**, la valeur (la fonction graduative de la comparaison) ne change pas et cela n'empêche pas qu'on puisse considérer les deux structures comme équivalentes.

En fonction des adjectifs concernés, on n'a donc pas le même type de lien entre les deux langues. Plutôt que de dire que dans la partie 'adjectifs comparatifs exprimant la graduation', il n'y a pas d'équivalence, il vaut mieux porter un jugement plus nuancé, en disant qu'on n'a pas le même type d'équivalence suivant les adjectifs. En aucun cas on n'a d'équivalence morphologique ; parfois (adjectifs de couleurs avec comparaison spécifiante) une comparaison identique sert dans les deux langues à désigner le même référent ; parfois (adjectifs avec comparaison graduative), on a une comparaison dans les deux langues mais l'élément de comparaison n'est pas le même (*haut comme trois pommes*).

La façon de procéder la plus pertinente dans notre approche comparative n'est pas de mettre en avant cette différence, mais au contraire, sans l'ignorer, car elle

fournit l'analyse comparative avec le français permettra également de faire avancer les discussions propres à l'allemand à ce sujet.

émane d'une différence culturelle, de la replacer dans un cadre plus large pour trouver des points communs aux adjectifs dans chacune des deux langues. Seuls ces points communs permettront de bâtir une typologie comparée. Quelques fondements sont déjà esquissés ici : comparer les structures de chacune des langues d'un point de vue référentiel, pragmatique (de ces deux points de vue, quelle est la **fonction** de l'élément de comparaison ? graduative, argumentative avec ajout d'une connotation etc.) ; on a ainsi opposé *bleu marine – marineblau* à *haut comme trois pommes* - *dreikäsehoch* (litt. « haut comme trois fromages ») : en dépit d'un élément de comparaison différent dans le second cas, il y a des similitudes sémantiques, pragmatiques concernant la fonction de la comparaison – outre les similitudes morpho-syntaxiques de blocage, observables dans les deux cas en dépit du caractère polylexical ou monolexical de l'adjectif. Il ressort de ces remarques que la fonction qu'a la forme comparative semble être un point important pour l'analyse comparative.

- **Comparaison et lexicalisation.**

Toutes les formes adjectivales exprimant la comparaison sont concernées par des phénomènes de lexicalisation. La question est maintenant celle de la relation entre lexicalisation (et motivation) et comparaison/graduation. On peut partir de la paire d'adjectifs suivante :

(20) himmelblau – riesengroß
bleu ciel – gigantesque ("géant-grand")

Dans le second adjectif, le premier c.i. présente des points communs avec un préfixe et la graduation prend le pas sur la comparaison. Dans le premier, la comparaison est présente dans l'interprétation de l'adjectif, elle n'est cependant pas définitoire, mais sert à créer une sous-catégorie de la qualité à laquelle renvoie le second c.i. *blau* (comparaison spécifiante).

On peut considérer que ces deux exemples illustrent deux grades sur l'échelle de lexicalisation d'une forme complexe:

- Dans le premier adjectif, la comparaison reste motivée (bien que le premier c.i. n'ait plus de fonction référentielle, puisqu'il n'est pas fait référence à l'élément extralinguistique 'Himmel' comme dans le SN *der Himmel*) et reçue comme telle par l'interlocuteur ;
- Elle l'est nettement moins dans le second exemple, notamment parce que le référent correspondant au substantif de comparaison (1er c.i.) n'existe pas dans le monde extralinguistique ; il s'agit d'une comparaison dont il serait intéressant d'étudier l'histoire, on peut supposer qu'elle est à chercher dans les fonds

mythologiques où la figure du géant était présente. Référentiellement et cognitivement, le second adjectif est stocké comme une unité qui signifie 'sehr groß' : à cause de l'adjectif *groß*, seul le trait sémantique 'très grand' est retenu dans *riese*-, et non d'autres possibles, 'monstrueux', 'dangereux'… Cela n'annule pas la remarque faite à propos de la non équivalence entre *sehr groß* et *riesengroß* : la prise en compte, d'un point de vue pragmatique, d'un contexte d'énonciation et des variables qui lui sont attachées (type de communication ; niveau de langue ; volonté du locuteur) permet de montrer cette non-équivalence.

On peut compléter cette échelle par un troisième grade, illustré par des adjectifs sur le modèle 'grund-x' : *grundanständig,* « foncièrement moral », où *grund-* correspond à *Grund,* « le fond, la base »: ici la comparaison est tellement démotivée qu'elle est quasiment absente ; la relation de comparaison est très indirecte et ne revient pas à 'x ist y wie Z'. Il faut ici prendre en compte les phénomènes d'analogie et de formation en série. Cela fait que ce type de formations graduatives sont fortement démotivées/lexicalisées : le premier c.i. n'est pas remplaçable par un synonyme, ni même par un autre c.i. servant d'intensificateur en série, tel *stock-* (**stockanständig*).

La motivation que l'on pourrait trouver dans *grund-* peut être ainsi décrite : le caractère graduatif vient du fait que le sème 'fondement' est ici activé. On pourrait aussi voir dans les adjectifs en *grund-* un effet de sens entraînant une valeur métalinguistique : être *anständig* est présenté comme une caractéristique fondamentale du substantif-cible, par conséquent on peut penser que *grund-* souligne par là-même le caractère particulièrement (fondamentalement) adapté du choix de cet adjectif pour qualifier le substantif-cible.

La figure ci-dessous tente de représenter cette échelle de lexicalisation liée à la comparaison, en distinguant les trois grades décrits ci-dessus :

- [comparaison +] renvoie aux cas où la comparaison semble 'vivante' ;
- [comparaison/graduation] aux cas intermédiaires où la comparaison, sans disparaître, apparaît au service de la fonction graduative ;
- [comparaison -/graduation+] aux cas où le premier c.i. (en allemand), la partie en 'comme' (en français) semble entièrement graduative.

[COMPARAISON +]---------------- [COMPARAISON/--------- [COMPARAISON - /GRADUATION+]
GRADUATION]
himmelblau -----------------→ *riesengroß* ------------------------→ *grundanständig*
rußschwarz *grasgrün* *stockfinster*
blitzschnell *saugut*

...MOTIVATION + ←---→ MOTIVATION -...
...LEXICALISATION - ←--→ LEXICALISATION + ...[14]

Des exemples français peuvent également être placés dans cet essai de représentation :

(21) vert bouteille, noir de geai, clair comme de l'eau de roche, malin comme un singe, fier comme Artaban, pauvre comme Job

[COMPARAISON+]--------------------[COMPARAISON/-----------[COMPARAISON-/GRADUATION+]
GRADUATION]
vert bouteille - *clair comme de l'eau de roche- /malin comme un singe* –--- *pauvre comme Job*
bleu ciel *noir de geai* *fier comme Artaban*

...MOTIVATION + ←---→ MOTIVATION -...
...LEXICALISATION - ←--→ LEXICALISATION + ...

Ces représentations sont nommées échelles pour souligner leur caractère non discret ; certains exemples français ont été placés à mi-chemin entre deux bornes (*clair comme de l'eau de roche*). On voit que le caractère 'vivant' de la comparaison est inversement proportionnel à la motivation : plus la dimension comparative est effacée (et plus elle est au service explicite de la graduation), moins la motivation est élevée et plus la forme est lexicalisée.

IV. Bilan

Ces représentations schématiques identiques en français et en allemand sont à affiner en prenant en compte notamment l'aspect suivant : des critères de nature différente que ceux utilisés ici (principalement sémantiques) permettront une analyse comparative des formations « intermédiaires ». Ajouter une dimension communicationnelle à l'analyse, prenant en compte les visées du locuteur, permettra d'intégrer le caractère de connotation présent dans ces adjectifs et éventuellement de 'mesurer' l'ampleur de la connotation. L'échelle devra ainsi être enrichie en prenant

14 Les échelles sont encadrées de '…' pour signifier que seule une petite portion des degrés de lexicalisation est ici représentée, et non deux pôles extrêmes.

en compte le caractère particulier de la graduation effectuée par certains adjectifs construits (on l'a analysé concernant *gazellenschlank* et *pauvre comme Job* : des normes culturelles partagées sont à l'œuvre, de ces normes découle un caractère de connotation).

Ouvrages cités

DUBOIS, Jean & FRANÇOISE Dubois-Charlier. 1999. *La Dérivation suffixale en français*. Paris: Nathan.

EICHINGER, Ludwig M. 2000. *Deutsche Wortbildung : eine Einführung*. Tübingen: G. Narr.

FLEISCHER, Wolfgang, BARZ, Irmhild & SCHRÖDER, Marianne. 2012. *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*. Berlin : Walter de Gruyter.

GROSS, Maurice. 1988. Les adjectifs composés du français. In BLANCHE-BENVENISTE, Claire, André CHERVEL & Maurice GROSS (éds.), *Hommages à la mémoire de Jean Stéfanini.* Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence. 211-233.

LAKOFF, George & Mark Leonard JOHNSON. 1985. *Les métaphores dans la vie quotidienne* (trad. Michel de FORNEL & Jean-Jacques LECERCLE). Paris: Éditions de Minuit.

LIPKA Leonhard. 1967. Wasserdicht und grasgrün. Zwei Wortbildungstypen der deutschen Gegenwartssprache. *Muttersprache* 77. 33–43.

MOTSCH, Wolfgang. 2004. *Deutsche Wortbildung in Grundzugen*. Berlin : Walter de Gruyter.

Notice des textes de Grégory NARDOZZA, par l'éditeur

G.N. 2014. Les dérivés en -able / -ible et -bar dans une perspective comparative : À la recherche d'outils d'analyse communs. *EliS – échanges linguistiques en Sorbonne* 2, 5-28.

G.N. 2015. Privativité : construction d'un concept comparatif et application à la dérivation adjectivale en allemand. *EliS – échanges linguistiques en Sorbonne* 3, 3, 3-35.

G.N. 2016a. Les adjectifs modaux passifs en -*bar* de l'allemand : Problèmes de valence et sémantisme générique. In Modicom, Pierre-Yves (éd.), *Les modalités en discours : constructions, avatars et interfaces. Philologie im Netz – Beihefte* 9, 75–98.

G.N. 2016b. Expressions adjectivales de la comparaison : étude comparée français-allemand. *EliS – échanges linguistiques en Sorbonne* 4, 2, 5-34. [présent article]

« EMOTION IS A LIVING ORGANISM » ou *Isabelle, ou le pot de basilic* de John Keats

Katrina BRANNON
Université Paris-Sorbonne
Centre de Linguistique en Sorbonne (CeLiSo) – EA 7332
katrina.brannon@paris-sorbonne.fr

Abstract in English

This article focuses on conceptual metaphors for emotion (LAKOFF & JOHNSON 1980, LAKOFF & TURNER 1989, KÖVECSES 1988, 1990, 1995, 2000, 2010) in the poem "Isabella, or the Pot of Basil" (pub. 1818) by John KEATS via a cognitivist approach. The concept of grammatical aspect according to LANGACKER (1987, 1990, 2000, 2008, 2009), will be overviewed, providing a prism through which the verbs in the conceptual metaphors in question will be analyzed. The article aims to show that the grammatical aspect is a fundamental element of the conceptual metaphors in the poem, providing them with their poetic, emotive, and illustrative power.

Key words : cognitive grammar, conceptual metaphor, aspect, poetry, emotion.

Résumé en français

Cet article s'intéresse aux métaphores conceptuelles relatives aux émotions (LAKOFF & JOHNSON 1980, LAKOFF & TURNER 1989, KÖVECSES 1988, 1990, 1995, 2000, 2010) contenues dans le poème « Isabelle, ou le pot de basilic » (1818) de John KEATS et en propose une lecture cognitiviste. Après avoir rappelé la façon dont LANGACKER définit l'aspect « perfectif » et « imperfectif » (LANGACKER 1987, 1990, 2000, 2008, 2009), nous appliquons ce prisme d'analyse à plusieurs verbes contenus dans les métaphores en question. Nous montrons ainsi que l'aspect grammatical est un ingrédient fondamental des métaphores conceptuelles présentes dans le poème, qui leur donne toute leur puissance émotive et imageante.

Mots clés : grammaire cognitive, métaphore conceptuelle, aspect, poésie, émotion.

Introduction

Isabelle, ou le pot de basilic[1] de John KEATS fut publié en 1818. KEATS est connu comme l'une des figures principales de la poésie romantique anglaise, malgré une vie et une carrière malheureusement trop courtes. En effet, il publie son premier poème en

[1] Le titre original est *Isabella, or the Pot of Basil.*

BRANNON Katrina. 2016.
EMOTION IS A LIVING ORGANISM
ou Isabelle, ou le pot de basilic.
ÉLIS – échanges linguistiques en Sorbonne 4, 2, 35-51.

1816 et meurt en 1821 à l'âge de 25 ans. Sa poésie est reconnue pour ses qualités typiques de la période romantique telles que la richesse et la volupté linguistique et imageante. Cependant, selon D'AVANZO (1967 : 14), l'esthétique de KEATS est caractérisée par une « addiction[2] » à la métaphore, ce qui le singularise des autres poètes romantiques. Un fort contenu émotionnel imprègne sa poésie, comme le font remarquer de nombreux critiques (D'AVANZO (1967), RICKS (1974) et PILKINGTON (2000)). Toutes nos analyses sont fondées sur le constat de PILKINGTON (2000 : 159) qu'un langage poétique peut être défini tel quel puisqu'un langage est « poétique car plein d'émotion ». Cette esthétique se vérifie clairement dans le poème *Isabelle, ou le pot de basilic*.

Isabelle, ou le pot de basilic est un poème composé d'après un conte du *Décaméron* (IV, 5) de BOCCACE (écrivain florentin, 1313-1375). Le poème raconte l'histoire maudite d'amour entre deux jeunes gens, Isabelle et Lorenzo, ce dernier étant employé par la famille aristocratique d'Isabelle. Leur relation déplaît aux frères d'Isabelle, qui finissent par tuer le naïf Lorenzo dans une forêt. Plus tard, Isabelle découvre le corps de son amant, enterré dans les bois. Elle décapite le corps de Lorenzo, ramène sa tête chez elle, et la met en pot avec un basilic au-dessus. Elle nourrit le basilic avec ses larmes : la plante s'épanouit, alors qu'Isabelle dépérit, sombrant dans son chagrin.

Nous défendons l'idée que ce poème est intrinsèquement symbolique ainsi que métaphorique : l'émotion, plus précisément, l'amour, y est présenté comme vivant, changeant et dynamique. L'amour entre Isabelle et Lorenzo prend plusieurs formes à travers les strophes du poème, ce qui entraîne une compréhension de leur émotion comme vive et hétérogène. Il est à ce titre intéressant de se concentrer sur les métaphores, et plus spécifiquement, les métaphores conceptuelles relatives aux émotions dans le poème, dont la mise en réseau participe de la puissance métaphorique du poème.

LAKOFF & JOHNSON (1980) développent l'idée que la métaphore est un outil de langage qui structure notre façon de concevoir et percevoir le monde. Selon eux, la métaphore est présente dans notre vie quotidienne, dans notre manière de penser et d'agir. Autrement dit, notre représentation du monde est fondamentalement métaphorique (1980 : 3). La métaphore habite la pensée à son niveau le plus basique et le langage métaphorique n'est qu'une expression de cette dernière. Ils soutiennent que les métaphores en tant qu'expressions linguistiques sont possibles précisément grâce au fait qu'elles existent au sein du système conceptuel des individus : donc, la métaphore est plutôt une affaire de processus de réflexion qu'une affaire de langage (1989 : 6).

Un exemple de métaphore conceptuelle selon LAKOFF & JOHNSON (1980 : 4) est « ARGUMENT IS WAR » (UNE DISPUTE EST UNE GUERRE). Ils soutiennent que notre manière de penser le concept de dispute se fonde sur cette notion de métaphore et que ce concept *est* essentiellement métaphorique et structure notre activité quotidienne

[2] « Keats, it seems to me, is the only Romantic poet to cling consistently and scrupulously to an aesthetic rooted in metaphor; his addiction to it is so intense that he is virtually considered a metaphysical poet in some of his denser poems. »

(1989 : 4). Ils étayent ce constat avec des exemples très communs (1989 : 4) qui reflètent la métaphore en anglais contemporain quotidien comme :

(1) Your claims are *indefensible*.
Vos arguments sont indéfendables.

(2) I *demolished* his argument.
J'ai détruit son raisonnement.

(3) He *attacked every weak point* in my argument.
Il attaqua tous les points faibles de mon raisonnement.

En outre, ils défendent l'idée qu'un tel concept métaphorique structure (au moins en partie) ce que nous faisons lors que nous nous disputons et comment nous comprenons un tel acte. Ils constatent que l'essence de la métaphore est de « comprendre et d'expérimenter une chose dans les termes d'une autre » (LAKOFF & JOHNSON 1989 : 5). Lorsque nous avons un énoncé tel que (1), (2), ou (3), nous faisons face à un concept et une activité qui sont structurés métaphoriquement, et par conséquent, le langage qui dépeint ces derniers est structuré métaphoriquement. Dans leur ouvrage fondateur, LAKOFF & JOHNSON offrent un grand nombre d'exemples du type « ARGUMENT IS WAR », renforcent leurs affirmations paraphrasées ci-dessus, donnent une liste des métaphores conceptuelles les plus importantes de la langue anglaise contemporaine. Enfin, dans chacun de leurs exemples, ils restent fidèle à l'idée que « *métaphore* » veut dire *concept métaphorique* » (1989 : 6).

LAKOFF & TURNER (1989) ont, par la suite, appliqué la théorie élaborée par LAKOFF & JOHNSON à la langue poétique. Ils soutiennent l'idée que ces mêmes « métaphores quotidiennes »[3] peuvent être appliquées aux formes poétiques, et de plus, que l'emploi de la métaphore conceptuelle dans la poésie rajoute une certaine puissance à un tel style d'écriture. Pour LAKOFF & TURNER, bien que les métaphores conceptuelles employées dans la poésie trouvent leur fondation dans les métaphores conceptuelles plus basiques ou globales, l'emploi de la métaphore dans la poésie est toutefois particulière et spécifiquement adaptée à ce genre, car la pensée poétique emploie les mécanismes de la pensée quotidienne en les étendant, les élaborant et les combinant d'une manière qui dépasse l'ordinaire (1989 : 67). Ils remarquent également que les mots ont souvent la capacité d'évoquer une métaphore conceptuelle[4], ce qu'ils nomment « l'extension métaphorique ». Ils arguent que ce fait demeure possible au sein de la métaphore poétique mais que les poètes peuvent, pour évoquer une métaphore conceptuelle, employer des mots qui ne sont pas naturellement ou habituellement employés pour un tel objectif (1989 : 107)[5]. En outre, ils mettent en garde contre le fait que la métaphore conceptuelle peut mener à une certaine confusion en raison de la distinction essentielle faite entre les mots et les concepts exprimés par

[3] Référence au titre de l'ouvrage de LAKOFF & JOHNSON (1980).
[4] Ils prennent pour exemple le terme de « old flame » (ancien amoureux) qui susciterait la métaphore « LOVE IS FIRE » (L'AMOUR EST FEU) (1989 : 107).
[5] Ceci est souligné par PILKINGTON (2000 : 88-89), qui défend l'idée que les énoncés métaphoriques n'expriment pas simplement d'une manière différente ce qui peut-être exprimé littéralement. Les métaphores diffèrent en ce qu'elles communiquent et comment elles le communiquent.

ces derniers (1989 : 108). Les auteurs nous rappellent que les mots évoquent dans notre esprit bien plus qu'ils ne désignent *stricto sensu*. Les mots sur la page ne sont pas d'une importance primordiale : c'est le contenu conceptuel évoqué par ces derniers qui l'est. Le sens est donc dans l'esprit du lecteur et non dans les mots sur la page (1989 : 109).

KÖVECSES (1988, 1990, 1995, 2000) applique la théorie de la métaphore conceptuelle aux émotions. Mais si son travail s'appuie sur la théorie de LAKOFF & JOHNSON, il la ré-élabore afin de la rendre plus apte à décrire spécifiquement les énoncés exprimant une ou plusieurs émotions. Selon lui, les métaphores conceptuelles relatives aux émotions sont fondées sur les métaphores conventionnelles et quotidiennes[6] (celles élaborées et étayées par LAKOFF & JOHNSON). Cependant, il soutient que le langage « émotionnel » est un langage particulier, qui ne fait pas référence à une « réalité émotionnelle préétablie », mais est un langage qui peut être figuratif et qui a la capacité de définir et même de créer des expériences émotionnelles pour le lecteur (2000 : xii). KÖVECSES, dans la tradition de LAKOFF, ESPENSON, GOLDBERG & SCHWARTZ (1991), a également fabriqué un glossaire des métaphores et métonymies conceptuelles, cette fois-ci, uniquement relatives aux émotions[7]. Pourtant, KÖVECSES reste fidèle au premier constat de ce paragraphe : il argue que les métaphores soi-disant spécifiques à l'émotion n'existent pas, nous rencontrons simplement des élaborations de métaphores de niveau « basique » (2000 : 49).

C'est dans ce cadre théorique de la métaphore conceptuelle que nous fonderons nos analyses, privilégiant les regards sur le sujet proposés par LAKOFF, JOHNSON, TURNER et KÖVECSES. Nous adhérons à l'idée que la métaphore conceptuelle dite « poétique » n'est qu'une expression linguistique plus méditée (LAKOFF & TURNER 1989 : 67) de métaphores conceptuelles primaires et nous nous attacherons à le démontrer à travers le langage poétique keatsien.

En outre, nous axons notre recherche sur les verbes contenus dans les métaphores conceptuelles en raison de la « force » et de la « discipline »[8] que ces dernières rajoutent à la poésie keatsienne. L'usage plus médité des verbes dans *Isabelle*, par rapport à ses écrits précédents, est, selon BATE, un signe du développement poétique chez KEATS[9]. Nous analyserons ces verbes à la lumière de leur aspect grammatical, en suivant la distinction proposée par LANGACKER (2008) de la perfectivité et de l'imperfectivité des prédicats.

---

[6] KÖVECSES (2003 : 23).

[7] Quelques exemples : « EMOTION IS A PHYSICAL FORCE » (L'ÉMOTION EST UNE FORCE PHYSIQUE) ; « EMOTION IS PHYSICAL AGITATION » (L'ÉMOTION EST L'AGITATION PHYSIQUE) (KÖVECSES 2000) ou encore « THE EMOTIONS ARE FLUIDS IN A CONTAINER » (LES ÉMOTIONS SONT DES FLUIDES DANS UN CONTENANT) (KÖVECSES 1990).

[8] BATE (1958 : 32).

[9] BATE (1958 : 32) argue que jusqu'à *Endymion* (1818), Keats montrait une préférence pour les adjectifs et les verbes auxiliaires dans sa poésie. Il constate qu'*Isabelle* est l'un des premiers poèmes keatsiens dans lequel l'usage du verbe et plus fréquent que celui de l'adjectif, et que ceci fut un acte conscient, visible dans ses manuscrits (1958 : 32-33).

Nous avons choisi le poème *Isabelle, ou le pot de basilic* pour sa profusion en métaphores et métonymies conceptuelles (84 dans tout le poème). De plus, nous arguons qu'une métaphore conceptuelle est filée dans tout le poème : celle de « EMOTION IS A LIVING ORGANISM »[10] (KÖVECSES 1990, 2000). Elle est donc non seulement la métaphore sous-jacente du poème, mais aussi une des plus fréquentes, avec dix occurrences.

Cet article propose d'analyser l'élaboration de la métaphore conceptuelle EMOTION IS A LIVING ORGANISM dans *Isabelle, ou le pot de basilic*, en s'appuyant sur l'aspect grammatical présent dans certains exemples de celle-ci. Nous donnerons d'abord un bref aperçu de la notion d'aspect grammatical dans la grammaire cognitive. Ensuite, nous appliquerons l'analyse métaphorique aux six extraits du poème de KEATS QUE NOUS AVONS CHOISIS. Cette analyse s'effectuera en deux parties, « Les phases de la vie » suivie par « Le basilic ». Nous verrons grâce à ces analyses la forte présence de la métaphore en question dans le poème, le rôle que celle-ci y joue, et l'importance de l'aspect grammatical dans l'efficacité poétique et métaphorique de *Isabelle*.

I. Le rôle de l'aspect dans la conceptualisation des prédicats et la construction des métaphores

I.1 Les catégories aspectuelles en linguistique cognitive

LANGACKER (1987, 1990, 2000, 2008, 2009) superpose à la distinction entre l'aspect progressif grammatical et l'aspect non-progressif grammatical une opposition entre deux classes de verbes, les verbes perfectifs et imperfectifs. Cette distinction peut s'expliquer par le sémantisme des verbes (2008 : 147), un sémantisme à l'origine de leur comportement grammatical intrinsèque. Il donne les exemples suivants : sont « perfectifs » de verbes comme tomber/*fall,* « sauter/*jump*, demander/*ask* ; inversement sont « imperfectifs » des verbes comme être/*be*, avoir/*have*, croire/*believe*, exister/*exist* (LANGACKER 2008 : 147).

Selon LANGACKER, les verbes perfectifs renvoient à des procès bornés dans le temps, tandis que les imperfectifs ne sont pas spécifiquement limités (2008 : 147). Les perfectifs « profilent »[11] des relations définies comme « hétérogènes », qui dénotent un changement, tandis que la relation profilée par un imperfectif est « homogène » et statique (LANGACKER 2008 : 147). La notion d'aspect, ainsi que la distinction entre verbes perfectifs et verbes imperfectifs, repose, selon LANGACKER (1990 : 87), sur la notion de portée de la relation (« the scope of the relation »). Les procès perfectifs sont bornés dans le champ de la prédication tandis que les procès imperfectifs peuvent être indéfiniment étendus ou condensés dans le temps (LANGACKER 1990 : 87).

S'agissant de l'opposition grammaticale entre forme progressive et forme non-progressive, LANGACKER soutient que « la forme progressive, en général, a l'effet

[10] Nous préférons citer la version originale donnée par KÖVECSES. Nous proposons toutefois la traduction française suivante : L'ÉMOTION EST UN ORGANISME VIVANT.
[11] Terminologie langackerienne.

d'‘imperfectiviser’ ce qui, sinon, serait une expression perfective » (1986 : 256). Toutefois, la catégorisation opérée par LANGACKER n'a rien d'intangible. Certains verbes intrinsèquement perfectifs peuvent avoir un comportement imperfectif, en fonction du contexte dans lequel ils apparaissent (2008 : 149). Nous nous appuyons sur ce raisonnement.

Nous pensons que l'aspect imperfectif et perfectif joue un rôle notable dans la catégorisation métaphorique des émotions. Notre but est de montrer que ces traits aspectuels sont en fait des éléments absolument essentiels et indispensables à la métaphore ; ils contribuent à la puissance imageante de la métaphore. Ainsi, il importe donc de procéder en premier lieu à une mise au point sur les catégories aspectuelles que nous entendons manier ici.

I.2 Application à l'analyse de la métaphore « emotion is a living organism »

La métaphore conceptuelle EMOTION IS A LIVING ORGANISM est particulièrement présente dans le recueil de Keats et constitue la colonne vertébrale du poème *Isabelle, ou le pot de basilic*. La métaphore est filée dans tout le poème, qui raconte la brève histoire d'amour entre les jeunes Isabella et Lorenzo et qui se termine tragiquement avec la mort des deux amants, Lorenzo se faisant tuer par les frères d'Isabella et elle-même mourant, visiblement, d'un cœur brisé. Nous allons voir à travers cette analyse que la plupart des prédicats, sur le plan aspectuel, sont des événements bornés, quoique de plusieurs types. On trouve également quelques exemples « d'états duratifs »[12], que nous examinerons également. . Nous verrons que plusieurs états duratifs servent de supports à des événements bornés et que la métaphore en question exprime quelque chose d'animé, de dynamique et d'hétérogène : la vie.

Dans *Isabelle, ou le pot de basilic*, on trouve un premier exemple de cette métaphore au tout début du poème :

(4) Love ! Thou art leading me from wintry cold
Lady ! Thou leadest me to summer clime,
And I must taste the blossoms that ***unfold***
In its ripe warmth this gracious morning time ! »
So said, his erewhile timid lips ***grew*** *bold,*
And ***poesied*** *hers with dewy rhyme:*
Great bliss was with them, and great happiness
Grew*, like a lusty flower in June's caress […]. (vers 65-72)*

Amour ! tu me délivres de l'hiver glacial,
Jeune fille ! tu me mènes vers la chaleur de l'été,
Il me faut donc goûter la floraison qui s'épanouit,
Dans la chaude maturité de ce gracieux matin
Il dit, et ses lèvres timides tout à l'heure, s'enhardirent,

[12] RADDEN & DIRVEN (2007 : 179).

Un baiser chanta poétiquement, humide de rosée :
Une grande béatitude, une extase s'éleva en eux,
Telle une fleur de volupté sous la caresse de Juin […].

Les verbes en gras sont conjugués au prétérit simple, leur conférant un point de vue maximal[13]. Il s'agit d'événements bornés. Le premier à apparaître, « s'épanouir » (« unfold *»),* se caractérise comme une « réalisation »[14], il est donc ponctuel et télique. *Unfold* est un verbe qui pourrait se comporter de façon perfective ou imperfective en fonction du contexte de la prédication. Certes, un énoncé tel que (5) avec le verbe se comportant comme un imperfectif, semble bien plus naturel dans la langue contemporaine qu'un énoncé tel que (6) à la forme simple, donc avec un usage plus perfectif.

(5) The flowers are unfolding.
Les fleurs sont en train de s'épanouir.

(6) ?The flowers unfold.
Les fleurs s'épanouissent.

Ici, c'est le langage poétique qui rend possible un usage au perfectif. JAKOBSON (1977 : 93) nous rappelle qu' « il est parfaitement évident que les concepts grammaticaux […] trouvent leurs possibilités d'application les plus étendues en poésie, dans la mesure où il s'agit d'une manifestation du langage attachée à la forme ». Un tel emploi grammatical correspond donc à notre argument car cet énoncé dépeint une expérience sensorielle, nous pouvons donc le qualifier d'« interprétation ponctuelle » (LANGACKER 2008 : 150). LANGACKER définit de telles sensations comme trop « courtes » pour être considérées comme stables, mais qui constituent cependant des événements bornés, qui mènent à une interprétation perfective du verbe (LANGACKER 2008 : 150)[15]. L'épanouissement ici s'achève par un acte accompli, l'ouverture de la fleur. Ce qui importe ici, c'est le résultat final d'une fleur ouverte et épanouie, et non le processus de l'ouverture, ce qui selon nous justifie notre analyse de cet énoncé en tant que réalisation. Le lecteur comprend la « floraison » comme l'amour partagé entre les deux jeunes amants : KEATS nous fournit une image de la flore vive et verdoyante afin de renforcer la notion métaphorique d'EMOTION IS A LIVING ORGANISM.

Les trois verbes suivants, *grew, poesied* et *grew*, sont des verbes strictement perfectifs car employés au prétérit dans ces vers. Un emploi imperfectif (donc, un emploi de la forme progressive) de ces verbes nécessiterait un contexte particulier, chose que nous n'avons pas ici, car l'emploi perfectif de ces trois verbes renforce le changement dénoté par ces trois verbes. Plus précisément, ils s'avèrent être des

[13] Selon RADDEN & DIRVEN (2007 : 176-178), « l'aspect est la forme grammaticale employée par un locuteur en prenant une vision particulière d'une situation […] L'aspect non-progressif est caractérisé par un point de vue maximal (une vision 'infinie' et 'homogène'), et l'aspect progressif par un point de vue restreint (une vision interne) ».
[14] RADDEN & DIRVEN (2007 : 180).
[15] « The sensation is […] too brief to be viewed as stable, even for a limited period. It does, however, constitute a bounded event, resulting in a perfective interpretation […] ».

« accomplissements »[16] donc des événements téliques avec une durée. Les quatre verbes de ces vers, dans leur aspect particulier, dépeignent la puissance de l'amour qui s'épanouit entre Isabella et Lorenzo : leur émotion est pétulante, dynamique, fraîche – elle est un organisme vivant. À travers ces verbes, le lecteur se retrouve face à un tableau confectionné par le poète, exhibant les images de la progression de l'amour entre Isabella et Lorenzo. Ce sont principalement les verbes, au lieu d'autres éléments lexicaux ou grammaticaux, qui esquissent la vivacité si cruciale à la réussite poétique de ces vers. D'autre part, l'ordre même de ces verbes est essentiel à la compréhension du développement de cet amour : on débute avec l'épanouissement de l'émotion partagée, puis l'amant devient plus audacieux, ensuite, la relation physique est enfin consommée, d'où l'accroissement de leur amour. En outre, les verbes, conjointement avec les images de plantes et de la saison d'été (« chaleur d'été, la caresse de juin, la floraison, une fleur de volupté… »), mettent l'accent sur la métaphore très précisément, ne laissant aucune place au doute dans la compréhension de cette dernière. En outre, les collocations présentes dans ces vers renforcent le concept métaphorique d'EMOTION IS A LIVING ORGANISM. D'abord, nous voyons un changement saisonnier dans l'esprit de Lorenzo (« tu me délivres de l'hiver glacial / tu me mènes vers la chaleur d'été ») ; ensuite, l'amour entre Isabelle et Lorenzo est dépeint comme « une floraison » en train de s'épanouir, donc, vivant. Puis, le baiser, acte extériorisant de leur émotion est accompli, « humide de rosée » et, enfin, « une béatitude… » s'élève dans le cœurs des jeunes amants, « telle une fleur de volupté ». Grâce à ces collocations, le poète permet au lecteur de comprendre l'amour entre Isabelle et Lorenzo comme un organisme vivant : de ce fait, le lecteur arrive à expérimenter et comprendre cet amour dans des termes autres que ceux habituellement utilisés pour le décrire[17], à savoir ceux de la flore, ou plus généralement, d'un organisme naturel en pleine croissance. Selon LAKOFF & JOHNSON (1989 : 4), cette sorte d'expérience est l'essence même de la métaphore conceptuelle.

Concentrons-nous, pour finir l'étude de cet exemple, sur une autre métaphore présente dans ces vers : EMOTION IS HEAT/FIRE (KÖVECSES 1990, 2000)[18], exprimée par la manière dont la bien-aimée « délivre » son amant de l'hiver (métaphorique)[19] vers des climats (métaphoriques) plus chauds (« tu me mènes vers la chaleur de l'été… » / « la caresse de juin »)[20]. De ce fait, nous défendons l'idée que les choix verbaux ainsi que l'aspect grammatical sont une clé de la métaphore conceptuelle : le feu, en particulier, implique la notion de mouvement, de changement, semblable à notre première métaphore. La présence des deux métaphores conceptuelles relatives au

[16] RADDEN & DIRVEN (2007 : 180).
[17] LAKOFF & JOHNSON (1989 : 4).
[18] Nous proposons la traduction suivante : L'ÉMOTION EST CHALEUR / FEU.
[19] On peut comprendre la saison hivernale métaphorique ici par la vie de Lorenzo avant d'être aimé par Isabelle, et les climats estivaux sa vie avec elle. Cette idée est renforcée par la métaphore conceptuelle LUST IS HEAT (LA LUXURE EST CHALEUR) ou bien par la métonymie conceptuelle BODY HEAT FOR EMOTION (LA CHALEUR CORPORELLE POUR L'EMOTION) (KÖVECSES 1990, 2000). De plus, pour étayer l'idée que c'est l'amour qui mène Lorenzo à ce changement physique (métaphorique), nous nous appuyons sur la métaphore conceptuelle LOVE IS A PHYSICAL FORCE (L'AMOUR EST UNE FORCE PHYSIQUE) (KÖVECSES 1990, 2000).
[20] Il s'agit selon nous d'un exemple de « composing » (LAKOFF & TURNER 1989 : 70), c'est-à-dire d'une métaphore composée.

même « domaine cible »[21] renforce d'autant plus la qualité métaphorique globale du poème. Nous retrouvons cette idée dans les verbes *leadest, unfold* et *grew,* tous avec un comportement perfectif ou non-progressif, des événements bornés, desquels découle une action hétérogène.

II. Analyse du poème *I* : les phases de la vie

II.1 Vers 217-218

Notre deuxième exemple contient un seul verbe à examiner :

(7) There was Lorenzo slain and buried in,
There in that forest did his great love **cease**… (v. 217-218)

Là fut tué et enterré Lorenzo,
Là dans cette forêt prit fin son grand amour

Le verbe en question ici est « cease » (cesser), conjugué au passé et à la troisième personne du singulier, dont l'aspect non-progressif traduit un point de vue maximal. L'emploi du passé correspond au fait que *cease* soit un verbe perfectif selon Langacker et qui nécessiterait une forme progressive s'il était au présent[22]. « Cesser » est présenté ici comme une réalisation, un procès ponctuel et télique. Ces vers réfèrent à la mort de Lycius, tué par les frères d'Isabella, et donc également à l'amour partagé entre Isabella et Lorenzo. L'amour dans ces lignes est en contiguïté avec l'image d'une forêt, procédé semblable aux portraits de la flore trouvés dans les exemples précédents. Il s'agit d'une autre façon de renforcer la notion d'émotion en tant qu'organisme vivant, tout en soulignant la mort de l'amour physique entre Isabella et Lycius et simultanément la mort réelle de Lycius, qui est tout à fait symbolique dès lors que nous pensons à la métaphore EMOTION IS A LIVING ORGANISM comme métaphore sous-tendant le poème. Le choix du verbe « cesser » dans ces lignes cristallise la notion métaphorique de l'émotion en tant qu'organisme vivant, car pour que quelque chose ait la capacité de cesser, il doit être dynamique, changeant ; et comme l'aspect choisi l'affirme, il cesse de l'être d'un seul coup, le souffle de la vie lui étant enlevé. Plus encore, nous considérons cet emploi lexical comme un exemple de « l'extension métaphorique » définie par LAKOFF & TURNER (1989 : 3, 107)[23]. *To cease* n'est peut-être pas le verbe le plus fréquemment utilisé pour décrire une situation émotionnelle, mais dans un tel contexte (et certainement dans d'autres) il le peut. Dire un énoncé tel

[21] LAKOFF & TURNER notamment (1989 : 59). Terminologie essentielle à la théorie de la métaphore cognitive.

[22] Nous notons également que cette phrase correspond à celle avec la structure plus courante « His great love ceased in that forest ». La structure présente dans les vers de Keats « did his great love cease » est due à l'antéposition du circonstant (*space adverbial* en anglais) « there in that forest ».

[23] *Cf.* également PILKINGTON (2000 : 106) qui soutient cette sorte de constat en remarquant que les métaphores poétiques ou créatives communiquent des concepts nouveau ou *ad hoc*, qui contribuent à la proposition exprimée.

que « Our love has ceased » permet de concevoir l'émotion de l'amour comme un organisme vivant, actif, qui a la possibilité de s'arrêter ou cesser tout simplement ou de cesser d'exister (de sa propre volonté ou pas). La simplicité d'emploi d'un seul verbe, sans éléments descriptifs, afin d'exprimer ces notions métaphoriques, permet de prendre conscience de la solidité du verbe au sein de la poésie keatsienne.

II.2 Vers 319-320

Un autre exemple de notre métaphore apparaît plus tard dans le poème :

(8) Thy beauty **grows** upon me, and I **feel**
A greater love through all my essence **steal**. (v. 319-320).

Ta beauté enveloppe tout mon être, et je sens
Un amour plus puissant pénétrer mon essence.

Le fort lien qu'entretiennent ces trois verbes constitue une sorte de chaîne d'action verbale, qui se révèle chronologique. Le premier, « grows », se présente, comme dans l'exemple (7), dans une forme non-progressive, mais qui peut être facilement rendue par une forme progressive de nos jours, et donc transmettrait les notions de changement et d'hétérogénéité souvent exprimées par les verbes perfectifs. En outre, « grows » apparaît en tant que verbe type qui dessine la métaphore EMOTION IS A LIVING ORGANISM et peut être caractérisé en tant qu'accomplissement, il possède une durée et une fin, la fin étant le résultat de la croissance. Comprenons ici que la beauté fait naître un plus grand amour.

L'impression toujours plus forte, « croissante » (*grows*) que laisse la beauté d'Isabella sur Lorenzo (plus précisément, l'esprit de Lorenzo qui parle à Isabella depuis la tombe) crée une sensation exprimée par le verbe « feel » (ressentir), que l'on peut définir comme un état duratif : plus précisément, un « état qui dure indéfiniment »[24], énuméré par l'un des prédicats types pour des états de perception. *Feel* est un verbe qui pourrait avoir les caractéristiques d'un verbe imperfectif ou perfectif, selon le contexte dans lequel il est employé : autrement dit, il peut être employé sous une forme progressive ou simple, et aucune des deux ne semblerait inhabituelle. Ici, il est employé plutôt en tant qu'imperfectif, dans la forme temporelle du présent simple. On peut supposer que le poète a choisi l'emploi d'un verbe imperfectif (donc, un verbe qui se conjugue de préférence à la forme simple au lieu de la forme progressive) afin de mieux exprimer les idées métaphoriques qu'il a désiré transmettre (la croissance inaltérable de l'émotion, principalement). Ce qui est exprimé foncièrement ici est un changement, une évolution sentimentale, (*cf. grow* et *steal*), qui désigne une hétérogénéité affective ressentie par le narrateur. Cependant, le fait de ressentir *(feel)* n'évolue pas – il demeure statique, dans le cas contraire, les autres notions plus hétérogènes auraient moins d'effet. Nous voyons, en effet, une hétérogénéité grammaticale et verbale qui reflète les émotions du narrateur ; mais l'existence de l'émotion est stable, renforcé par la présence de ce verbe (im)perfectif étant employé sous sa forme imperfective.

[24] RADDEN & DIRVEN (2007 : 191).

Steal (pénétrer), dernier mot de ces lignes, peut également, tout comme les autres verbes analysés au sein de cet exemple, avoir une *valeur* perfective ou imperfective. Nous le voyons ici en tant qu'un verbe imperfectif, vu que la forme progressive n'est pas employée. Nous constaterons que la raison de cet emploi est le champ de l'énoncé[25] : le narrateur observe « son essence » dans son entièreté (avec un point de vue maximal), il est donc capable de faire une observation globale de l'état de sa condition sentimentale, qui est pour lui « visible simultanément dans l'étendue immédiate » et « une configuration stable » (LANGACKER 2008 : 150) pour le moment, du moins. En outre, *steal* est un verbe qui renforce le concept métaphorique de la manière la plus active. *Steal* signifie ici que l'émotion agit sur la totalité de l'esprit de celui qui la ressent : il le « pénétre », pour reprendre la traduction française. Pour qu'une émotion puisse avoir un tel effet, l'esprit doit être vivant, ou au moins, être perçu comme tel. Ce mot a été choisi afin de renforcer le concept métaphorique, avec l'émotion comprise comme étant active et celui qui la ressent comme étant passif, afin d'encore plus de souligner l'idée que ce qui importe ici, c'est que *l'émotion* est en vie.

Nous tenons à remarquer également la technique de la rime ici présente : « feel » et « steal » se trouvent dans le dernier couplet rimé d'une strophe. Ces couplets sont, dans le poème, les seules lignes à présenter une rime de type *aa,* il est donc difficile de les ignorer. Ceci nous amène à rappeler le constat de JAKOBSON (1977 : 101), qui souligne l'analogie entre la rime, la grammaire et la structure de la poésie, en les comparant aux règles de composition en peinture « fondées sur un ordre géométrique latent ou manifeste, ou au contraire sur une révolte contre tout agencement géométrique ».

La juxtaposition de ces deux « événements », ou verbes perfectifs, avec l'unique « état », ou verbe imperfectif, rend la métaphore plus dynamique et donc plus « vivante », et les émotions s'animent par voie de conséquence. L'ordre dans lequel ces trois prédicats sont présentés esquisse cette notion de dynamisme avec plus de justesse, tout en dessinant l'hétérogénéité primordiale de cette métaphore.

II.3 Vers 396-400

L'exemple suivant se trouve quelques strophes plus loin :

(9) ...the ancient harps have said,
Love never **dies**, but **lives**, immortal Lord :
If Love impersonate **was ever dead**,
Pale Isabella **kiss'd** it, and low **moan'd**
'Twas love, cold – dead indeed, but not **dethroned**… (v. 396-400)

Les anciens bardes ont dit :
L'amour ne meurt jamais, mais vit, dieu immortel :
Si l'amour personnifié est jamais mort,
Isabelle l'embrassa et gémit à voix basse.
C'était l'amour ; froid – mort, c'est vrai, mais toujours dieu.

[25] LANGACKER (2008 : 150).

Nous avons ici plusieurs prédicats, dont deux sont des éléments lexicaux types pour décrire la vie (ou l'émotion en tant qu'organisme vivant). Nous commencerons avec la forme conjuguée de « vivre » à la troisième personne du singulier (« lives ») que l'on définit comme un « état duratif », étant donné son aspect non-progressif et son point de vue maximal. Cet état est ici un état « éternel »[26], ce qui est renforcé par l'emploi du présent simple, agissant comme un verbe imperfectif. Il est important de remarquer que ce verbe peut s'inscrire dans les deux catégories verbales langackeriennes (perfectif et imperfectif). Le choix des mots a été non seulement d'ordre esthétique mais aussi grammatical et logique. Afin de renforcer la notion d'« état » nécessaire au fonctionnement de la métaphore, un verbe qui se comporte comme un imperfectif se révélerait inéluctable. Sans cela, la métaphore EMOTION IS A LIVING ORGANISM dans ces vers n'aurait pas le même effet, et la métaphore sous-jacente du poème serait bien moins prégnante.

On notera que le prédicat « die » (mourir) est utilisé avec différentes formes temporelles au sein de ces vers. « Dies » (meurt*),* conjugué au présent simple, à la troisième personne du singulier, est un évènement borné car le poète réfère à l'action de mourir et non pas à l'état de mort : nous pouvons le définir comme une réalisation qui ne se réalise jamais. L'évènement en question serait donc un processus inaccompli. Ceci renforce le sens du verbe *lives* (analysé dans le paragraphe précédent) au sein de la métaphore conceptuelle présente dans ces vers. Ce contraste entre l'état duratif de *lives* et l'évènement borné de *dies* contribue au dynamisme indispensable à l'expression linguistique d'une telle métaphore. Plus loin, les syntagmes verbaux «was ever dead » (est jamais mort*)* et le syntagme adjectival « not dethroned » (pas détrôné*)* [participe passé du verbe « dethrone » (détrôner) avec le marqueur de négation *not*] renforcent le contraste avec *lives* et confèrent une hétérogénéité vitale à la métaphore. Ce vers nous fournit en plus un exemple clair de personnification : « si l'amour *personnifié*[27] est jamais mort », ce qui renforce encore plus le concept métaphorique de l'émotion en tant qu'organisme vivant. Nous comprenons l'amour en tant qu'entité qui est capable de mourir et de vivre, et qui peut être « détrônée » ou « toujours dieu », selon la traduction. Il est évident que pour que quelque chose ait la capacité d'être dieu ou (de)trôné, il doit être impérativement vivant.

Quant à « kiss'd » et « moan'd » (embrassa et gémit), nous caractérisons ces derniers comme des actes délimités, donc ponctuels et atéliques. Ce sont deux verbes perfectifs, employés au passé afin d'exprimer des événements bornés[28]. Le fait qu'Isabella soit capable de faire ces actions renforce le contraste entre elle, qui est toujours en vie, et Lorenzo, qui ne l'est plus à ce stade du poème. De plus, le fait que ce soit son émotion et ses sentiments amoureux qui la poussent à agir d'une telle manière (d'embrasser, de gémir) intensifie les notions avancées par la métaphore EMOTION IS A LIVING ORGANISM, car vivre, c'est (être capable d') agir. Une émotion vivante serait donc une émotion qui invite son hôte à l'action.

---

[26] Assertion renforcée par la présence du mot « jamais » *(ever)*.

[27] C'est nous qui soulignons.

[28] LANGACKER (2008 : 148) : « The perfectives… […cannot occur in the present simple…], so the past is used for illustration [of bounded events] ». *Notre traduction* : Les verbes perfectifs… [… ne peuvent pas être conjugués au présent simple…] le passé est donc employé pour illustrer [un événement borné].

III. Analyse du poème *II* : le basilic

III.1 Vers 425-426

L'exemple suivant fait référence au basilic d'Isabella, l'incarnation de son amour pour Lorenzo :

(10) And so she **fed** it with thin tears,
Whence thick, green, and beautiful it **grew**… » (v. 425-426).

Ainsi elle le nourrit sans trêve de ses larmes amères,
Qui le rendirent gras, vert et florissant…

Nous voyons ici une double représentation de la métaphore en question : Isabella donne vie (par ses larmes, bien que faibles) au basilic. Son émotion, incarnée métonymiquement par ses larmes est donc vivante et capable de transmettre la vie. Le verbe conjugué au prétérit « fed » (nourrit) présente au lecteur une image maximale du concept grâce à son aspect non-progressif, il est une activité, atélique avec une durée intrinsèque à son action. *Feed* au présent « normal » ou « vrai »[29] ne s'emploiera pas au présent simple : il peut donc être défini en tant que verbe perfectif, non seulement au vu de son comportement grammatical mais aussi pour le fait qu'il « profile[30] », ou dénote, un événement borné. La nourriture active du basilic par l'effusion de l'émotion d'Isabella fait donc de l'image métaphorique de son amour (la plante) un organisme plus vif, « gras, vert, et florissant ». En effet, le basilic peut être considéré comme une extension de l'amour entre Isabella et Lorenzo puisqu'il est devenu, durant le poème, le substitut physique de Lorenzo. De ce fait, nous voyons que l'émotion ressentie dans ces vers vient d'un agent vivant (Isabella), l'émotion elle-même est également vivante (comme on le voit dans l'expression active de pleurer, un jet d'eau « émotionnelle », source de vie) et est reçue par un deuxième agent *mort* (la tête de Lorenzo) mais qui a retrouvé la vie grâce à l'émotion exprimée par Isabella (les larmes qui alimentent la plante au-dessus et au sein de la tête de Lorenzo).

« Grew » (grandit) se comporte de façon semblable à chacune de ses manifestations, comme un accomplissement, télique et avec une durée. Ceci renforce grammaticalement le fait que le verbe se comporte d'une manière strictement perfective. L'emploi du passé cristallise l'expression d'un événement borné. L'aspect verbal présenté ici rend plus forte notre métaphore, soulignant sa vitalité émotionnelle.

[29] « Pour ce but diagnostique, on doit considérer seulement le « vrai » temps verbal présent, qui indique une occurrence du procès profilé au moment de l'énonciation. Les usages « spéciaux » qui impliquent d'autres facteurs conceptuels, comme un emploi pour les génériques (*A cat chases birds* / Un chat chasse des oiseaux), les habitudes (*She works out every day* / Elle fait du sport tous les jours), et des événements futures planifiés (*We leave next week* / Nous partons la semaine prochaine) » (LANGACKER 2008 : 148).

[30] Terminologie langackerienne.

Ces lignes présentent également un exemple type de la métaphore EMOTIONS ARE FLUIDS INSIDE A CONTAINER / THE BODY IS A CONTAINER FOR THE EMOTIONS[31] (KÖVECSES 1990, 2000), fréquemment employée dans l'œuvre de KEATS ainsi que chez d'autres poètes romantiques. Ces lignes contiennent donc une occurrence de composition (« composing ») des métaphores[32]. Dans ces vers, nous observons un exemple type de l'expression de cette métaphore chez les poètes anglais de la période romantique, comme le souligne KÖVECSES :

> Fondamentalement, les poètes romantiques expérimentaient le monde émotionnel en termes de contenant ouvert qui peut déborder plus qu'en termes de contenant menant à l'explosion. L'ambiance général semble retranscrire des sentiments plus calmes (mais puissants) que des passions explosives.
> (Kövecses 1990 : 155)[33]

Les larmes d'Isabella dépeintes dans ces vers, littéralement des fluides, sont l'expression des émotions ressenties par Isabella (l'amour, la tristesse, la solitude, la colère…). Elles se trouvaient à l'intérieur de son corps et, étant donné l'ampleur de son émotion, elles ont été expulsées.

La présence des larmes fournit également une dimension métonymique aux vers, s'appuyant sur la métonymie conceptuelle CRYING FOR SADNESS OR ANGER / PHYSIOLOGICAL OR EXPRESSIVE RESPONSES OF AN EMOTION FOR THE EMOTION[34] (KÖVECSES 1990, 2000).

III.2 Vers 446-450

Le dernier exemple de notre métaphore relève encore de la flore :

(11) For simple Isabel is soon to be
Among the dead : She **withers**, like a palm
Cut by an Indian for its juicy balm.
O **leave** the palm to wither by itself,
Let not quick winter **chill** its dying hair ! (v. 446-450)

Car la naïve Isabel doit bientôt habiter
Le royaume des morts ; elle se fane comme un palmier
Qu'entaille un Indien pour sa sève embaumée.
Ô laisse le palmier se faner de lui-même ;

---

[31] LES EMOTIONS SONT DES FLUIDES AU SEIN D'UN CONTENANT / LE CORPS EST UN RÉCIPIENT POUR LES EMOTIONS.

[32] LAKOFF & TURNER (1989 : 70-71).

[33] Notre traduction de : « Clearly, the romantic poets experienced the emotional world more in terms of the open container that can overflow than in terms of the container that can lead to an explosion. The general mood seems to have been of more gentle (though powerful) feelings than of explosive passions ».

[34] Nous proposons de traduire par : PLEURER POUR ETRE TRISTE OU EN COLÈRE / RÉPONSES PHYSIOLOGIQUES ET EXPRESSIVES D'UNE EMOTION POUR L'EMOTION.

Ne permets pas au froid hiver de geler son agonie !

Un seul verbe ici propose un aspect qui mérite d'être examiné, mais conjointement avec le contexte qui l'entoure, en particulier avec les syntagmes verbaux présents sous d'autres formes. Nous verrons qu'il ajoute des éléments essentiels à la métaphore conceptuelle. Le verbe en question, « withers » (fane)[35] fait explicitement référence à Isabella elle-même. Elle se fane, comme une plante, à cause de sa douleur, de sa tristesse et, surtout, à cause du manque de stimulation émotionnelle qui la fortifiait auparavant. KEATS la compare ici à un palmier jadis plein de vie. *Wither*, à l'aspect non-progressif, agit d'une façon similaire à celle d'*unfold*, examiné plus haut, comme une réalisation, ponctuelle et télique. Ceci montre comment le fait de gagner, perdre et éventuellement retrouver la vie est dynamique dans le sens métaphorique. *To wither* peut être défini comme un verbe perfectif, avec un usage plus courant dans une forme progressive. Le choix de le mettre au présent simple revient à la manière de voir Isabella dans ces vers : le lecteur possède un point de vue extérieur et il est capable, grâce à la description fournie dans ces vers, de voir l'image dans son intégralité. L'imagé visée par le poète est que le lecteur voie Isabelle comme privée de sa source vitale, de son amour. Quelque chose doit être vivant afin de donner vie : ce que nous avons ici est un exemple d'« élaboration » d'un concept métaphorique[36], acte typique de la métaphore conceptuelle poétique.

Cette notion est renforcée par la présence d'autres verbes, comme « leave » (laisser*),* que nous voyons ici à la forme impérative et « faner », cette fois à l'infinitif précédé de *to*. On voit également « dying » (mourants) dans sa forme progressive et adjectivale qui décrit un aspect d'Isabella / le palmier et rend plus puissante l'idée de sa mort.

Dans ces exemples, nous avons vu que les événements bornés sont grammaticalement et sémantiquement compatibles avec la métaphore conceptuelle EMOTION IS A LIVING ORGANISM qui implique que les paramètres de vivacité, de dynamisme et d'hétérogénéité soient mis en avant. Les cas aspectuels classifiés comme « états » renforcent les évènements bornés. En outre, nous voyons que le type verbal et l'aspect (perfectif ou imperfectif), dans l'acception de LANGACKER, jouent un rôle essentiel dans la compréhension de l'aspect et de la sémantique des syntagmes verbaux présents dans les exemples des métaphores. De ce fait, nous pouvons constater que l'aspect, ainsi que le type de verbe choisi par le poète sont des éléments primordiaux pour l'expression et la compréhension des métaphores conceptuelles relatives aux émotions : les métaphores sont donc fortement fondées sur la grammaire.

---

[35] « To wither », selon LAKOFF & TURNER, peut référer à une plante ou une personne, selon le contexte, car ce mot contient des éléments du domaine source ainsi que du domaine cible de la métaphore conceptuelle PEOPLE ARE PLANTS (LES PERSONNES SONT DES PLANTES) (1989 : 107). Nous avons ici un exemple de l'extension métaphorique de ce terme (v. 447) ainsi qu'un exemple d'un usage typique du même terme (v. 450) (LAKOFF & TURNER 1989 : 107).

[36] LAKOFF & TURNER (1989 : 67-68).

Conclusion

Dans cet article, nous avons vu que la fonction cognitive d'une métaphore (ici, en rapport avec les émotions, et plus précisément, aux émotions évoquées de façon poétique) se révèle étroitement liée à la grammaire et donc que l'analyse grammaticale permet de clarifier le sens des métaphores cognitives. De ce fait, nous constatons que la métaphore conceptuelle forme une unité grammaticale dont chacune des composantes joue un rôle essentiel dans son fonctionnement.

Les choix aspectuels et verbaux faits par le poète dans les exemples analysés mettent en évidence trois points importants : la première est qu'un emploi *poétique* du langage demande, parfois, un usage particulier des verbes (surtout ceux qui peuvent être classifiés aussi bien en tant que perfectifs ET imperfectifs) et de la grammaire en général. Nous remarquons également qu'une évolution a eu lieu par rapport à l'usage de certaines formes verbales, surtout de la forme progressive *Be + V…ing*, depuis le 19e siècle, époque de la création poétique keatsienne. Cet élément n'est pas sans importance, quand on sait que la théorie grammaticale avancée par LANGACKER porte surtout sur la langue anglaise contemporaine. Enfin, nos analyses ont également montré que la flexibilité dans le comportement grammatical et conceptuel, et donc dans la catégorisation du type verbal, s'avère constructive pour les effets poétiques intrinsèques à l'écriture poétique : KEATS montre une habileté à profiter de cette flexibilité et à en tirer avantage par un recours massif à la métaphore conceptuelle.

Références bibliographiques

AVANZO, Mario de. 1967. *Keats's Metaphors for the Poetic Imagination*. Durham, NC, USA: Duke UP.

BATE, Walter Jackson. 1958. *The Stylistic Development of Keats*. New York: Humanities Press.

DIRVEN, René & Günter RADDEN. 1999. *Cognitive English Grammar*. Amsterdam: Benjamins.

GIBBS, Raymond. 1994. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding.* Cambridge : Cambridge UP.

KEATS, John. 2001. *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*. New York: Modern Library.

KEATS, John. 1996. *Poèmes et poésies* (Poésie/Gallimard 297). Traduction de Paul Gallimard. Paris : Gallimard, 2e édition.

JAKOBSON, Roman. 1977. *Huit questions de poétique.* Paris : Éditions du Seuil.

KÖVECSES, Zoltán. 2000. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge, UK: Cambridge UP.

KÖVECSES, Zoltán. 1990. *Emotion Concepts*. New York: Springer – Verlag.

KÖVECSES, Zoltán. 1988. *The Language of Love: The Semantics of Passion in Conversational English.* Lewisburg: Bucknell UP.

KÖVECSES, Zoltán. 1995. The 'Container' Metaphor in English, Chinese, Japanese, and Hungarian. In ZDRAVKO Radman (ed), *From a Metaphorical Point of View: A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*. Berlin: W. de Gruyter. 117-144.

KÖVECSES, Zoltán & Réka BENCZES. 2010. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford : Oxford UP.

LAKOFF, George & Mark JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: U of Chicago.

LAKOFF, George & Mark TURNER. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor.* Chicago: U of Chicago.

LAKOFF, George, Jane ESPENSON, Adele GOLDBERG & Alan SCHWARTZ. 1991. « Master Metaphor List », Second Edition. Cognitive Linguistics Group, University of California at Berkeley. http://araw.mede.uic.edu/~alansz/metaphor/METAPHORLIST.pdf

LANGACKER, Ronald W. 2008. *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

LANGACKER, Ronald W. 1990. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.

LANGACKER, Ronald W. 1987. *Foundations of Cognitive Grammar, vol. 1.* Stanford: Stanford UP.

LANGACKER, Ronald W. 2009. *Grammar and Conceptualization*. Berlin: Mouton de Gruyter.

LANGACKER, Ronald W. 2009. *Investigations in Cognitive Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.

PILKINGTON, Adrian. 2000. *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective*. Amsterdam: J. Benjamins.

RICKS, Christopher. 1974. *Keats and Embarrassment*. Oxford: Clarendon.

Discours subjectif et art chorégraphique sur les réseaux sociaux

Ziva CVAR
Université Paris-Sorbonne
Sens, Texte, Informatique, Histoire (STIH) – EA 4509
zivacvar@gmail.com

Abstract in English

This paper carries out a semantic discourse analysis of short messages written by Twitter users (twittos) and shared on their own wall, the wall of others as well as that of cultural institutions (PAVEAU 2013 : 6). We introduce a new pluridisciplinary approach that combines linguistics and informatics, with a special focus on choreographic arts. Our main aim is to manually and automatically formalize, classify and model subjective expressions. Based on a corpus-driven approach, we measure the subjectivity through semantic and linguistic concepts that allow for a functional understanding of this phenomenon. By doing so, we draw the contours of a semantic ontology of dance critique that would help us detect human judgements in social media automatically. This paper provides a guideline for the implementation of a set of semantic categories that reflect different evaluative judgements on choreographic art. In this perspective, we propose to adopt already developed semantic models for journalistic texts (MARTIN & WHITE 2005) as well as for the cultural object in general (VERNIER & *al.* 2008 : 2).

Key words: Art of choreography, opinion mining, technodiscourse.

Résumé en français

Cet article porte sur l'analyse du discours subjectif dans les énoncés des utilisateurs de Twitter – twittos (PAVEAU 2013 : 6). Nous présentons une approche pluridisciplinaire au croisement de l'informatique et la linguistique avec une attention particulière portée à l'art de la danse. Nous avons pour objectif d'analyser, manuellement et automatiquement, des expressions évaluatives ciblant des spectacles vivants de danse et d'opéra. Un travail sur corpus a permis une première modélisation sémantique qui révèle la complexité de l'évaluation étudiée. Nous essayons de mettre en œuvre un modèle opératoire pour la détection automatique des opinions. Nous cherchons notamment à modéliser l'expression subjective sur la danse et à construire un ensemble de catégories sémantiques rendant compte des différents jugements évaluatifs portant sur la danse. Dans cette perspective, nous proposons d'adopter les modèles sémantiques déjà élaborés pour les textes journalistiques notamment (MARTIN & WHITE 2005), ainsi que pour l'objet culturel en général (VERNIER & *al.* 2008 : 2), pour l'expression d'une évaluation critique de l'œuvre chorégraphique.

Mots-clés : art chorégraphique, fouille d'opinion, technodiscours.

Introduction

L'émergence et l'accroissement de nouveaux modes de communication sur l'art chorégraphique à travers les forums, blogs, sites dédiés à la presse, réseaux sociaux et sites spécialisés dans l'actualité culturelle (par exemple www.critikart.net) sont largement reconnus depuis plusieurs années[1] (par exemple www.stubhub.com, www.billetreduc.com, www.tripadviser.com et http://www.fnacspectacles.com). Les sondages montrent que 80% des internautes ont déjà cherché l'avis des consommateurs sur l'internet et sont même prêts à payer plus cher un produit dont la critique est plus favorable (PANG 2008 : 1). À l'heure actuelle, les réseaux sociaux comme Twitter permettent aux spectateurs, aux chorégraphes et aux compagnies de danse de publier/poster leur avis sur les œuvres chorégraphiques et les danseurs. Le microblogage est d'ailleurs devenu l'un des outils principaux de publication et de communication des grandes compagnies grâce à sa simplicité et au grand nombre d'utilisateurs concernés (PAK & PAROUBEK 2010 : 76).

Ainsi, de nombreux clients expriment leur opinion sur les plateformes interactives selon leur domaine d'intérêt (MARCHAND 2015 : 10). Ce genre de discours s'inscrit dans le domaine de la critique de films, de livres, d'œuvres chorégraphiques et théâtrales où l'auteur peut laisser libre cours à ses sentiments, ses émotions, ses jugements et ses appréciations. Dans ce mode d'expression, la subjectivité est la règle (CHARAUDEAU 2005 : 94).

Dans cette étude, il s'agit d'observer la façon dont les internautes expriment leurs critiques concernant l'art chorégraphique. Dans ce cadre, nous avons envisagé d'exploiter les méthodes informatiques pour outiller l'analyse des opinions dans les messages concernés. Néanmoins, les techniques de TAL – telles que l'apprentissage sans travail préalable sur les observables – ne constituent pas notre centre d'intérêt principal. La méthodologie du TAL est donc exploitée seulement à l'échelle locale. Nous allons en tirer les techniques d'annotation et d'étiquetage de corpus ainsi que de construction des patrons linguistiques représentant les séquences sémantiques. Dans cette optique, nous proposons un bref état de la recherche sur le discours évaluatif ayant permis de dégager de nouvelles classes de régularités en rapport avec le discours sous-jacent (au sens des « cadres expérientiels » de LEGALLOIS & FERRARI 2008).

I. État de l'art et méthodologie

Un travail préliminaire d'observation des travaux en rapport avec l'expression d'opinion ou de sentiment nous a permis de modéliser des champs sémantiques privilégiés et d'identifier des formes textuelles récurrentes (adjectifs, métaphores

[1] Le marketing culturel étudie en ligne un groupe de consommateurs (LESAGE 2014 : 13). Dans ce contexte, le public, les créateurs, les producteurs et les diffuseurs peuvent commenter et mettre en valeur le spectacle vivant par le biais de dispositifs du type « Avis » sur les sites de vente de billets pour les spectacles de danse.

conceptuelles, expressions figées…). Les résultats nous ont renvoyé à certaines classes sémantiques d'expérience déjà évoquées, pour reprendre la première classification au niveau des cadres expérientiels principaux proposée par LEGALLOIS & *al.* (2006 : 59) : (i) l'emprise de l'objet culturel sur le spectateur ; (ii) les attentes satisfaites ou non ; (iii) l'effort investi pour sa réception. Par la suite, nous avons constitué un système semi-automatique qui rend compte de la complexité du phénomène de l'expression de l'évaluation. Nous étions inspirée aussi par le livre de CHARAUDEAU (2005) dans lequel il modélise l'activité langagière des médias. Par son approche pragmatique, il constate que l'information n'est jamais transmise dans son état brut et que le sens linguistique est créé par les acteurs sociaux (CHARAUDEAU 2005 : 122). Le guide d'annotation pour le projet européen d'extraction de connaissance et d'évaluation *uComp* (PAROUBEK & *al.* 2016 : 3) nous a renseigné sur l'annotation affinée dans des messages postés sur le réseau social Twitter par le biais des groupes (source, cible, destinataire) et les catégories d'expression d'opinion, sentiment et émotion (OSEE[2]).

À l'issue de cette étude, nous avons constitué un corpus de messages courts sur Twitter. Les tweets étaient recueillis à l'aide d'outil de collecte Google Spreadsheet. Une fois notre base de données téléchargée, nous avons structuré, analysé et catégorisé les énoncés (en suivant la méthode exposée par LONGHI 2013). L'objectif de cette expérimentation était de détecter le plus finement possible les opinions des spectateurs au sujet des spectacles de l'Opéra de Paris. Nous avons opté pour l'utilisation de la plateforme Unitex afin de détecter les indices textuels à l'aide d'expressions régulières. Nous nous appuyons sur un système décrivant les propriétés d'une source, l'entité porteuse d'opinion, et d'une cible, l'entité objet de cette expression (PAK 2012 : 4).

II. Analyse du corpus constitué à partir de twitter

Le cœur de notre recherche est l'analyse des données du corpus tiré de Twitter. Dans un premier temps, nous avons constitué notre corpus de tweets. À l'issue de cette étape, nous avons omis les messages de nature informative pour que seules les séquences de nature subjective demeurent. L'évaluation personnelle est la communication de sentiments, d'opinions ou d'émotions dont les différentes modalités d'expression correspondent à des indications stylistiques comme la distribution des adjectifs évaluatifs, l'utilisation des verbes et leurs modalités, le champ lexical spécifique de la danse (par exemple « #TutuTuesday ») et les figures de style qui sont les indices d'élaboration d'une évaluation. Concernant le langage rhétorique, notre analyse a mis en évidence de nombreux emplois de métaphores conceptuelles, selon la terminologie empruntée à LAKOFF & JOHNSON (1980 : 4)[3].

Pour illustrer ce dernier phénomène, nous présentons deux tweets où

[2] *Opinion Sentiment Emotion Expression*, sigle utilisé notamment par PAROUBEK & *al*. (2016 : 2).
[3] LAKOFF & JOHNSON introduisent le terme de *métaphore conceptuelle* pour désigner la figure de style employée au quotidien pour mettre en relation deux concepts clefs : un domaine cible projeté dans un domaine source. Par exemple, les idées sont une *nourriture* pour l'esprit et les auteurs donnent l'exemple anglais suivant pour l'illustrer : « What he said left a bad taste in my mouth ».

l'expérience-cible est décrite à travers des traits empruntés à un domaine source autre que la danse, comme le chant synonyme d'endurance sportive en (1) ou la poésie comparée à la danse en (2) :

(1) Incroyable performance de l'athlétique baryton danois Bo Skovhus dans "Lear" à l'@operadeparis

(2) #Giselle#Comingsoon Les ballets sont des rêves de poète pris au sérieux.

Dans le tableau 1, parmi les critères cités, nous avons également lié les adjectifs contenus dans les syntagmes adjectivaux récurrents aux quatre classes les plus fréquentes :

CADRE D'EXPÉRIENCE	**POSITIF**	**NÉGATIF**
Emprise du spectacle sur le spectateur	*émouvant, élogieuses, enthousiasme, rêve, regorger, aimer, fier, pas vu passer la soirée, être sur un nuage, touché, vif, heureux,*	*ignorant, problème, dépourvu, diviser, rester sur sa faim, lugubre ...*
In/satisfaction	*bien fait, superbe, à couper le souffle, génial, magnifique, s'effondrer, rendre ivre*	*mauvaise, exagérer*
Prescription ou proscription	*intéressant, très attendu, impatient, prometteuse*	*complexé, frustrant, scandaleux, inaccessible, fou, abominable*
Acceptation ou refus	*délicieux, mérité, accroché, réussi*	*inutile, décoiffé, épuisé, déçu, mauvais, dégouté*

Tableau 1 : Distribution des adjectifs évaluatifs selon le cadre d'expérience

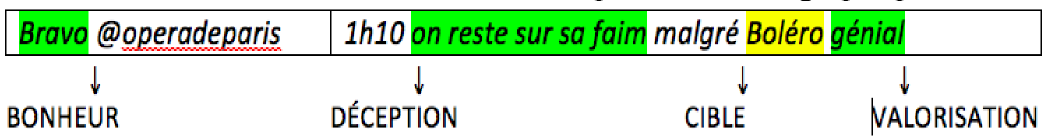
Pour la constitution de notre modèle opératoire, nous avons pris en considération deux niveaux fonctionnels et complémentaires : le niveau sémantique des cadres expérientiels (aspects de l'objet évalué) et le niveau lexico-grammatical.

II.1 Niveau sémantique

L'évaluation des objets culturels porte rarement sur les caractéristiques intrinsèques de l'expérience culturelle mais plutôt sur les rapports que les récepteurs ont avec cette œuvre (VERNIER & *al.* 2008 : 3). Pour ce qui est du spectacle vivant, nous proposons de retenir les cadres expérientiels qui sont les aspects de l'objet

évalués. Nous nous sommes attachée à déterminer les critères plus pertinents pour l'annotation des avis sur l'art chorégraphique. Les annotations sont de deux types : groupes et relations. Ces derniers relient les acteurs impliqués dans l'expression de la subjectivité. Une première étape d'annotations des relations a été réalisée sur 125 messages. Chaque message a été annoté au moyen de 4 catégories[4]: satisfaction des attentes, emprise du spectacle sur le spectateur, prescription ou la proscription du spectacle et l'acceptation ou le refus de la production chorégraphique. Les groupes font référence aux « entités nommées »[5] de l'art chorégraphique. Ce sont les constituants sur lesquelles porte l'évaluation c'est-à-dire la cible, les récepteurs de l'évaluation exprimée dans l'énoncé, le destinataire et les marqueurs d'intensité (les modifieurs). Les relations sémantiques que nous modélisons[6] sont :

- **Satisfaction des attentes**
  Définition : sentiment suscité par le contentement et l'accomplissement d'une demande, d'un désir ou d'un souhait suite à l'expérience chorégraphique

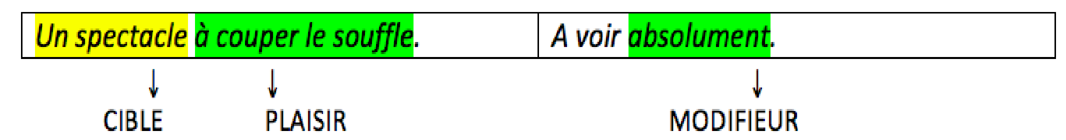


- **Emprise du spectacle sur le spectateur**
  Définition : prise de possession par une émotion

Magnifique!	Sublime Danse des heures.	Fantasia, c'est loin

BONHEUR VALORISATION CIBLE VALORISATION

- **Prescription ou proscription du spectacle**
  Définition : recommandation d'un spectacle ou condamnation à travers sa prohibition

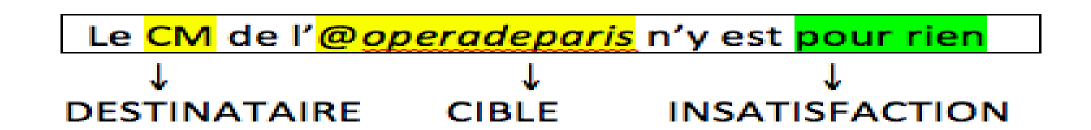


- **Acceptation ou refus de la production chorégraphique**
  Définition : action d'accepter ou de contester l'expérience

[4] Initialement, nous avons identifié sept relations fines correspondants aux cadres expérientiels : accès au spectacle, satisfaction des attentes, emprise du spectacle sur le spectateur, impact affectif, intellectuel et cognitif, transmission de l'expérience, prescription ou proscription et acceptation ou refus. Faute de place, nous ne pouvons aborder tous les aspects mais seulement un nombre restreint de catégories.

[5] Les « entités nommées » sont les unités lexicales modélisés par les types et sous-types qui font référence aux entités du monde. Ainsi, la *danse classique* serait un sous-type du type *métier de la danse*. (DUTREY & *al.*, 2012)

[6] Les représentants linguistiques des relations sont en vert et les entités de groupes en jaune.



II.2 Séquences lexico-grammaticales et *patterns* linguistiques

Nous proposons d'appliquer ce modèle sémantique dans les séquences lexico-grammaticales et les *patterns* linguistiques, qui sont des formes de surface instables et potentiellement reformulées en différentes variantes (JACKIEWICZ 2010 : 19). Commençons par un phénomène majeur de discours numérique qui est au cœur de l'expression dans des réseaux sociaux, les *hashtags* (mots-dièse), qui véhiculent une condensation sémantique de manière stratégique, par le biais de l'interaction avec des tweets liés aux mêmes contextes (LONGHI 2013 : 4). Ils présentent une thématique ou un état d'esprit qui s'installe entre les utilisateurs de Twitter (HAMON & *al.* 2015 : 2). Nous avons relevé une récurrence du terme axiologique « #triomphe » dans plusieurs syntagmes évaluatifs de notre corpus, par exemple :

(3) Standing ovation ce soir pour la 1ere de Lucia ! La saison commence bien ! #Triomphe

Les définitions traditionnelles du dictionnaire français *Larousse*[7] en ligne, indiquent déjà la trace subjective de ce substantif :

triomphe, nom masculin (latin triumphus)
Définitions :
« Victoire éclatante de quelqu'un, d'un groupe : Son élection a été un triomphe.
Succès décisif ou éclatant de quelque chose : Lutter pour le triomphe d'une cause.
Joie extrême, exaltation de quelqu'un qui est sûr de l'avoir emporté : Un petit air de triomphe. […] »

Le mot-dièse *triomphe* dans l'environnement technologique de Twitter (PAVEAU 2013 : 3) se définit par la fonction *clic*, qui permet l'accès à un fil d'informations :



Figure 2 : L'organisation de l'information par le biais des mots-dièses

[7] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/triomphe/79722

Nous constatons que le mot *triomphe* précédé par le signe # exprime la joie mais ne détermine pas toujours le score positif de tout le contexte. Les marqueurs de la négation peuvent modifier la polarité et ainsi la valeur subjective de l'énoncé :

(4) Pas de #Triomphe du coup ? RT @operadeparis: Accueil énorme du public de @operadeparis pour la première d'Hippolyte et Aricie à Garnier.

Néanmoins, dans l'état actuel de notre recherche, nous évitons la dimension de polarité qui peut entraîner une ambiguïté et nous tenons à l'hypothèse que la connotation positive ou négative d'un mot-dièse peut en déduire l'opinion, l'affect ou l'appréciation d'un tweet.

Par la suite, nous avons dégagé les *patterns* répétitifs, que sont les structures de surface instables qui peuvent être configurées en constructions plus ou moins larges. Nous considérons ces unités comme étant ouvertes mais constituant des formules préexistantes qui sont à la base des constructions évaluatives. Par exemple, un *pattern* exprimant les attentes satisfaites d'un spectateur :

- [Adverbe d'introduction/Adjectif nominal ordinal/Déterminant + **#triomphe** + @operadeparis/Déterminant]

Cette construction est considérée comme ouverte mais constituant une unité prédisposée dont le constituant de base est le signe *dièse* et le mot *triomphe*. Nous avons recensé quelques *patterns* préfabriqués qui varient de constructions très simples à des phrases plus longues. Nous avons testé informatiquement notre approche à l'aide du logiciel Unitex (PAUMIER 2006). Cet outil de traitement automatique des langues permet l'identification des syntagmes sous-jacents grâce aux *patterns* linguistiques. Nous avons préalablement réalisé un étiquetage morphosyntaxique en tenant compte de traits sémantiques nécessaires pour omettre les collocations de nature informative. Il s'agit d'une étape préalable à la reconstitution manuelle des *patterns* linguistiques de tous les syntagmes pertinents que nous répartissons dans les catégories sémantiques établies.

La nature des séquences pertinentes est variable, on y trouve des expressions métaphoriques mais aussi de simples collocations. Nous essayons d'apparenter sémantiquement et grammaticalement nos constructions à la structure de *pattern* prototypique qui porte sur l'évaluation sur l'art chorégraphique. L'abstraction de notre modèle de l'évaluation porte sur « l'évalué » qui renvoie à l'objet évalué, « l'évaluatème » à la valeur accordée à l'évalué et « le siège » à la personne qui exprime cette évaluation dans l'énoncé (LEGALLOIS & *al.* 2006 : 60). Citons les *patterns* les plus récurrents de notre corpus :

- **[évaluateur] + (double/encore/syntagme nominale + #triomphe/ Triomphe/Triomphale) + [évalué]** : cette séquence est la plus récurrente de notre corpus avec 19 occurrences.

- **[évalué] + chassé par le [siège]** : le *pattern* était réalisé 14 fois sous la forme : *L'apiculteur chassé par…*

- **[évaluateur] par [évalué] de [évalué]**: ce *pattern* porte sur la réaction affective du spectateur.
- **[évalué] (@X) [chorégraphié par l'évalué]: [évaluatème]** : c'est un exemple de l'appréciation exprimée par l'emprise émotionnelle de la chorégraphie sur le spectateur comme dans (5) :
  - Boléro @operadeparis chorégraphié par Cherkaoui et Jalet : sublime, émouvant, historique, entre dentelles et vaudou.

III. Expérimentation informatique et résultats

Après l'analyse lexico-grammaticale et sémantique, nous procédons à l'étape d'expérimentation. Pour améliorer la précision de notre recherche, nous recueillons les lexiques évaluatifs afin de construire de nouveaux dictionnaires de mots de valeur sémantique récurrente et propre à l'art de la danse :

- Adjectifs : *formidable, bon, bel, magiques, magnifique, envoûtant, superbe, fort…*
- Adverbes : *très, juste, décidément, encore, …*
- Substantifs : *beauté, mort, instant, vigueur, légèreté, création, moment, magie...*
- Verbes : *toucher, mourir, susciter, forcer, réussir…*
- Noms propres : *Béjart, Cherkaoui, Jalet, Millepied, Boléro...*
- Mots-dièse : *#Béjart*, *#pointe*

Parmi les 500 tweets de notre corpus qui portent sur l'Opéra de Paris, nous avons d'abord éliminé les messages rédigés dans une langue autre que le français et les messages dépourvus de coloration subjective observable à différents niveaux linguistiques (lexical, syntagmatique ou du mot-dièse). Après la classification manuelle, nous n'avons pu utiliser que 155 tweets. Cela montre d'ailleurs que les paramètres de téléchargement de corpus par l'outil de collecte *Googlesheet* devraient être révisés pour obtenir des résultats plus pertinents. Dans la phase d'observation des régularités de l'expression de cette évaluation, nous avons construit des dictionnaires de lexiques évaluatifs et un dictionnaire des noms propres liés à domaine de l'art chorégraphique. Il s'agit à cette étape de capitaliser toute information lexicalisée permettant d'améliorer la précision des résultats.

Après avoir testé les *patterns* linguistiques, nous avons mesuré la qualité des résultats par deux calculs : le rappel que nous obtenons par le nombre de résultats pertinents retrouvés/nombre de résultats pertinents et la précision qui est le nombre de résultats pertinents retrouvés/nombre total de résultats pour une requête. Nous avons choisi cinq *patterns* récurrents de notre corpus. Les résultats varient entre 94,4% et 100% de précision et de rappel, comme on le voit dans le tableau suivant :

Expression recherchée (Corpus de recherche)	**Précision**	**Rappel**

< MCA><DET><@>	100%	100%
<@><N><AE><ADVE>	100%	100%
<NE><AE><PREP><DET><N><DET><MCA>	100%	100%
<A>#triomphe, <ADV> <#triomphe>	94,4%	100%

Tableau 2 : Le rappel et la précision de test sur le corpus de recherche

Les résultats obtenus permettent essentiellement de valider le module initialement proposé et d'envisager leur exploitation sur un corpus de test. Néanmoins, la structure des traits exploités et la nature des éléments sur lesquels portent les patrons linguistiques n'ont pas de caractère définitif. Nous supposons qu'avec la modélisation et la méthode ainsi créée nous pouvons également détecter les traces d'évaluation sur d'autres types de corpus.

Conclusion

Le travail que nous avons présenté cherche à identifier et à caractériser les régularités de forme dans l'expression linguistique de l'évaluation d'un domaine précis. À notre connaissance, le croisement entre l'art chorégraphique et la fouille d'opinion sur les réseaux sociaux numériques n'a pas été abordé jusqu'à présent dans les travaux francophones. Nous avons donc proposé une première version de grammaire locale de détection semi-automatique de l'évaluation en nous appuyant principalement sur les formalismes tirés de LEGALLOIS & *al.* (2006). Par la suite, nous envisageons de développer et approfondir ces catégories sémantiques de l'expression de l'opinion, du sentiment, du jugement et de l'appréciation sur les réseaux sociaux.

Nous avons présenté les débats qui s'organisent autour de deux approches : d'une part l'évaluation d'objets culturels différents et, d'autre part, les systèmes informatiques de traitement des données. Nous nous sommes intéressée surtout aux systèmes de détection des sentiments dans les messages courts (tweets) et aux modèles opératoires permettant le repérage automatique d'indices de l'expression d'opinion. La première expérimentation sur le corpus d'entraînement a montré la faisabilité de notre modèle semi-automatique de détection des informations. Or, notre formalisme ne donne pas de résultats satisfaisants sur un corpus parallèle de test. À cet effet, nous songeons à mener des expériences avec des listes de termes évaluatifs plus vastes et des analyses de corpus plus exhaustives qui permettront une mesure efficace des régularités et une représentation exploitable. Notons que les émoticônes et les abréviations pourraient être prises en compte autant que les références de désambiguïsation de catégorisation d'un énoncé subjectif. Il faut noter que l'attribution d'autres annotateurs serait appréciable pour que nous puissions calculer les accords inter-annotateurs sur les messages annotés.

Références bibliographiques

CHARAUDEAU, Patrick. 2005. *Les médias et l'information. L'impossible transparence*

du discours. Bruxelles : De Boeck-Ina.

DUTREY, Camille, Chloé CLAVEL, Sophie ROSSET, Ioana VASILESCU & Martine ADDA-DECKER. 2012. Quel est l'apport de la détection d'entités nommées pour l'extraction d'information en domaine restreint ? *Actes de la conférence conjointe JEP-TALN-RECITAL*, volume 2. 359-366.

JACKIEWICZ, Agata. 2010. Structures avec constituants détachés et jugements d'évaluation. *Document numérique* 13(3). 11-40. https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DN_133_0011 (30 août 2016).

LAKOFF, George & Mark JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

LEGALLOIS, Dominique & Stéphane FERRARI. 2006. Vers une grammaire de l'évaluation des objets culturels. *Schedae,* prépublication 8(1). 57-68.

LESAGE, Mickaël. 2014. Le marketing culturel du spectacle vivant. http://www.creg.ac-versailles.fr/Marketing-culturel-du-spectacle-vivant (25 mai 2016).

LONGHI, Julien. 2013. Essai de caractérisation du tweet politique. *L'information grammaticale* 136. 25-32. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00940202 (25 août 2016).

LONGHI, Julien. 2012. Discours, style, format : contraintes et niveaux de structuration de la textualité des Tweets de Mouloud. *SHS Web of Conferences* 1. 1127-1141.

MARCHAND, Morgane. 2015. *Domaines et fouille d'opinion. Une étude des marqueurs multi-polaires au niveau du texte*. Paris, France : Thèse de l'Université Paris-Sud.

MARTIN, James Robert & Peter WHITE. 2005. *The Language of Evaluation: Appraisal in English.* Palgrave Macmillan Hardcover.

PAK, Alexander & Patrick PAROUBEK. 2010. Le microblogage pour la microanalyse des sentiments et des opinions. *TAL* 51(3). 75-100.

PAK, Alexander. 2012. *Automatic, adaptive and applicative sentiment analysis*. Paris, France : Thèse de l'Université Paris-Sud.

PANG, Bo & Lilliam LEE. 2008. Opinion mining and sentiment analysis. *Foundations and Trends® in Information Retrieval* 2(1-2). 1-135.

PAROUBEK, Patrick, Amel FRAISSE & Lucie GIANOLA. 2016. Guide d'annotations d'opinion/sentiment/émotions pour le projet uComp. https://nouba.dsi.cnrs.fr/fournisseur/pu_pck_sys_download.p_download?ls_file_var=F_225618058/guide_annotation_ose.pdf (30 août 2016).

PAUMIER, Sébastien. 2006. *Unitex 1.2 Manuel d'utilisation*. Université de Marne-la-Vallée.

PAVEAU, Marie-Anne. 2013. Technodiscursivités natives sur Twitter. Une écologie du discours numérique. *Epistémè* 9 (Revue internationale de sciences humaines et sociales appliquées, Séoul : Université Korea, Center for Applied Cultural Studies). 139-176. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00859064/document (30 août 2016).

VERNIER, Mathieu, Stéphane FERRARI & Dominique LEGALLOIS. 2008. Suivi d'opinion dans le discours. *Actes des Journées de linguistique de corpus* 5. Sept. 2007, Lorient, France. https://hal.inria.fr/hal-00410751 (30 août 2016).